Goethe's Faust.

Goethe's Faust.

Erster und zweiter Theil.

Erläuterungen und Bemerkungen dazu

von

Bayard Taylor.

Ausgewählte Schriften. Zweiter Band.

Leipzig.
Th. Grieben's Verlag (L. Fernau.)
1882.

Vorwort der Uebersetzerin.

Zwanzig Jahre lang hatte Bayard Taylor den Plan bei sich gehegt, „das Meisterwerk deutscher Dichtung“ seinen Landsleuten zum Verständniß zu bringen, ehe seine Uebersetzung des Faust erschien. Reisen nach den verschiedensten Himmelsstrichen und mannigfache andere literarische Unternehmungen ließen jenen stillen Wunsch in den Hintergrund treten, bis im Jahre 1864 oder 1865, bei größerer Muße und in der Eingezogenheit des Landlebens, der Faust wieder vorgenommen ward und mehrere der schwierigen lyrischen Partien — besonders das Lied am Spinnrad — in die englische Sprache übertragen wurden. Erst 1869 und 1870 aber, wo der Verfasser sich nach anderthalbjährigem Aufenthalt in Europa abermals auf sein Landhaus zurückzog, wurde die Uebersetzung des Werkes allen Ernstes in Angriff genommen und die gewaltige, beide Theile des Faust einbegreifende Arbeit vollendet. Damals entstanden auch, nachdem die Uebersetzung für den Druck bereit lag, die den Inhalt dieses Bandes bildenden Bemerkungen, welche ursprünglich mit jener

verbunden herauskamen. Sie sind demnach in Begleitung der Faustdichtung gedacht, und sollten von Allen, die ihren Faust nicht auswendig wissen, nur mit diesem zugleich gelesen werden.

Da die „Bemerkungen“ in erster Linie für das englisch lesende Publikum und in enger Verbindung mit der Faust-Uebersetzung verfaßt worden sind, laufen im Original häufige Beziehungen auf jene Uebertragung und die mit ihr verknüpften Schwierigkeiten ein, welche in der nachfolgenden deutschen Ausgabe natürlich beseitigt worden sind.

Den 2. Theil des Faust in die Uebersetzung mit einzuschließen, schien zuerst ein kühnes Unternehmen, von welchem sogar höchst gebildete Deutsche ernstlich abriethen. Die Ueberzeugung jedoch, daß ohne den 2. Theil die Dichtung ein Fragment, und „die tiefern Probleme, die ihr zu Grunde liegen, ungelöst bleiben“, war eine so feste beim Verfasser der nachstehenden Bemerkungen, daß er sich von seinem Vorsatze, das ganze „incommensurable“ Werk Goethe's wiederzugeben, auch dann nicht würde haben abhalten lassen, wenn für's Erste die beabsichtigte Veröffentlichung daran zu stranden gedroht hätte. Obwohl etwa zwanzig verschiedene englische Uebertragungen des 1. Theils bereits vorlagen, war bis dahin der 2. Theil des Faust erst fünfmal in die englische Sprache und zwar noch nie in den Versmaßen des Originals übersetzt worden. Bayard Taylor's Uebersetzung des 2. Theils, welche 1871, kurz nach Veröffent-

lichung des 1. Theils erschien, war nicht nur die erste, welche die Form zugleich mit dem Gedankeninhalt wiedergab, es war überhaupt die erste, welche in Amerika herausgegeben worden.

Zuerst etwas befremdend für ein Publikum, das kaum mit dem 1. Theil der Tragödie bekannt war, und von den Recensenten (mit einigen rühmlichen Ausnahmen) scheu von der Seite angesehen, brach dennoch auch der 2. Theil sich nach und nach Bahn im Vaterlande des Uebersetzers, bis der Absatz desselben jetzt ziemlich gleichen Schritt hält mit dem des 1. Theils.

In der Einleitung zur Uebersetzung des 2. Theils äußert Bayard Taylor, daß kein Commentar Alles zu erschöpfen vermöge, was durch die Faustdichtung angeregt wird. „Bei Alledem, was von den Kritikern geleistet worden ist", sagt er, „bleibt noch immer genug des Unberührten übrig, um jeden sympathisch ergriffenen Leser Neues für sich herausfinden zu lassen." Dies war die Ansicht, von welcher der Verfasser bei den nachfolgenden „Bemerkungen" ausging: er wollte mit ihnen dem denkenden Leser nur einfach an die Hand gehen, ihn anleiten, damit er selbst forsche und in den Sinn und die Tiefe der Dichtung einzudringen suche.

Es möchte hier wohl am Orte sein, daran zu erinnern, daß im Nachfolgenden zum erstenmal ein Dichter von Bedeutung es unternahm, das Werk des großen Dichters zu erläutern, ein Umstand, den der Verfasser selbst in den

Schlußworten der oben erwähnten Einleitung in bescheidner Weise also andeutet: „Da, wo ich anderer Meinung bin als die deutschen Kritiker und Erklärer, dürfte ich vielleicht zu meiner Rechtfertigung einwenden, daß die Grundgesetze, baue man eine Hütte oder einen Palast, sich gleichbleiben, und daß derjenige, dem metrische Ausdrucksart inneres Gebot ist, und sei er der geringsten Einer, den eingebornen Blick besitzen mag, die Schöpfungen des erhabensten Dichtergenius zu durchschauen."

New-York, Dezember 1881.

Marie Hansen-Taylor.

Einleitung.

Bei einem Werke wie die Faustdichtung, welches Gegenstand fortwährender und ausführlicher Auseinandersetzung gewesen, sind alle Stellen, die der Aufklärung zu bedürfen scheinen, zum größten Theile bereits festgesetzt. Ueberall wo der Leser allenfalls über die richtige Auffassung im Zweifel befangen sein möchte, bietet sich ihm nicht ein, nein, bieten sich ihm ein Dutzend und mehr Führer dar, bereit, einen Ausweg ihm zu weisen. Von dem erschöpfenden und etwas ermüdenden Werke Düntzer's bis zur neuesten kritischen Arbeit, welche die deutsche Presse verließ, ist untersucht worden, was an Beziehungen auf gleichzeitige Begebnisse, oder Gedanken- und Geschmacksrichtungen im Texte des Werkes vorhanden, ist geprüft und klassifizirt worden, was an Ausdrücken alter und neuer Prägung darin vorkommt, haben alle dunkeln Stellen eine so mannigfaltige Auslegung erfahren, daß sie schließlich durch die Macht des Gegensatzes wieder klar werden.

Anfangs war es meine Absicht, den Inhalt dessen kurz wiederzugeben, was die deutsche Kritik über beide Theile des Faust darbietet, je weiter ich aber in meiner Arbeit vordrang, desto undienlicher erschien dieses Vorhaben. Die Dichtung gewann an Klarheit und Zusammenhang in demselben Maße, in welchem ich mich von der Nebelatmosphäre ihrer Erklärer entfernte, und ich gewann, nachdem ich einen jeden Commentar von Bedeutung, von Schubarth (1820) und Hinrichs (1825) bis auf Kreyßig (1866) durchforscht, zum mindesten den Vortheil, daß ein

jeglicher mich darauf zurückführte, im Dichter des Faust den eigenen und besten Erklärer zu suchen. Nachdem ich mich — auf Kosten vieler Geduld zuweilen — mit den Erklärungstheorien gar manches redlich gesinnten, doch an der eigenen Unfehlbarkeit zu stark festhaltenden Gelehrten bekannt gemacht und gesehen, was für ein wunderbares Netz von Ideen der Kritiker um einen, dem poetischen Sinne nach einfachen, Gedankenkern herumzuweben vermag, habe ich mich, in der sichern Voraussicht, neues Licht und frische Erquickung mir zu holen, immer wieder zu den übrigen Werken Goethe's, zu seinen Briefen (zumal an Schiller und Zelter) und seinen Gesprächen zurückgewendet.*)

Wollte ich alles, was den Charakteren der Faustdichtung an geistiger, ethischer und theologischer Bedeutung zugeschrieben worden ist, dem Leser darlegen, würde es ihn nur verwirren. Die Intention des Werkes läßt sich, wenn es auf seine einfachsten Grundzüge zurückgeführt wird, leicht erfassen. Doch es baut ein echter Dichter größer als er es weiß, und sonach dürfte diese Dichtung, welche aus dem allmäligen Gedankenanwuchs eines Zeitraums von sechzig Jahren zur Vollendung gedieh, in Hinsicht auf Anlage, wechselnden Stoff und andeutungsvollen Sinn einen bei weitem ausgebreiteteren und vertiefteren Hintergrund besitzen als irgend

*) Zu meiner Genugthuung finde ich, daß dieses aus eigener Erfahrung gewonnene Verfahren in der Hauptsache von Lewes befürwortet wird, der in seinem „Leben Goethe's“ (VI. Buch) also sich ausspricht: „Die Kritiker pflegen gewöhnlich ihren ganzen Fleiß auf die Auseinandersetzung der Faustidee zu verwenden, welches mühsame Forschen nach einer weitgesuchten Erklärung, sie die weit näher liegende und der Sache naturgemäße Erklärung übersehen läßt, die das Werk selbst liefert. Der mir bisher gefolgte Leser wird bemerkt haben, daß ich wenig Sympathie für die Kunstphilosophie besitze, die darin besteht, die Kunst in Philosophie umzusetzen, und daß ich mich und auch ihn, sehr wenig mit Erwägungen über die Idee behellige. Erfahrung hat mich belehrt, daß die Künstler selbst ganz andere Zwecke im Auge hatten, als den, eine Idee zu entwickeln; und ferner noch lehrt die Erfahrung, daß das Publikum der Künstler keineswegs in erster Linie sich um die Idee kümmert, sondern diese durchaus den Kritikern überläßt — welche über den betreffenden Punkt selber nicht mit einander fertig werden können.“

ein anderes Literaturerzeugniß. Wie bei einem altgothischen Baue, verlieren sich die Umrisse zuweilen in einem Labyrinth von Einzeldingen. Ob es gleich in den nachfolgenden Bemerkungen ab und zu nöthig sein wird, die widerstreitenden Ansichten der Erklärer anzuführen, wird mein Streben darauf gerichtet sein, vom Texte des Originals so wenig wie möglich abzuschweifen, und selbst da wo ich es mit Räthseln zu thun habe, wenn nicht einen Ausweg durch sie hindurch, einen solchen an ihnen vorbei zu eröffnen. Dadurch daß ich mich aller Kritik enthalte, die mich auf technisches oder philologisches Gebiet führen würde, verliert die Masse des sich darbietenden Stoffes einigermaßen an ihrer erschwerenden Fülle. Meine Hauptaufgabe wird dahin gehen, zwischen solchen Hilfsmitteln, welche für die Gesammtheit der Leser erforderlich sind und den Punkten, welche nur für diejenigen Interesse haben, die dem Studium des Faust sich besonders hingeben, die richtige Wahl zu treffen.

In vielen Fällen habe ich den Originaltext blos durch Parallelstellen zu erhellen gesucht. So oft sich solche in Goethe's Schriften oder Briefen vorfanden, haben sie mir (in Ermangelung direkten Zeugnisses) häufig dazu gedient, die Zeit, zu welcher gewisse Scenen gedichtet wurden, und sonach zugleich die jedesmaligen Interessen oder Einflüsse, die auf den Geist des Dichters wirkten, muthmaßlich zu bestimmen.

Der ausreichendste Commentar zum Faust möchte vielleicht eine Biographie Goethes sein, die im besonderen Hinblick auf diese eine Dichtung verfaßt würde. In der Chronologie des Faust (Anhang II.) habe ich solche Punkte angegeben, welche dazu gehören, das zwar nicht unausgesetzte aber dennoch ein ganzes Menschenalter begreifende Wachsthum dieser Dichtung ans Licht zu stellen. Die Bemerkungen und die Chronologie in Verbindung zu bringen, schien sich, ohne das Material zu verwirren, nicht füglich thun zu lassen, es sollte aber der Leser zum bessern Verständniß des Ganzen, Beides parallel mit einander verfolgen. Zum Schlusse erlaube ich mir den Leser zu ersuchen, sich beim

ersten Bekanntmachen mit der Dichtung nicht abschrecken zu lassen, wenn der Sinn einiger Stellen und deren Bedeutsamkeit als Theile eines unermeßlichen Planes — wie Goethe selbst ihn bezeichnete — nicht durchaus klar für ihn sein sollte. Nachdem er sich mit der Entstehungsgeschichte des Werkes vertraut gemacht und im Stande ist, es als ein Ganzes aufzufassen, wird es sich allmälig ausweisen, wie die ganze Menge der Bestandtheile sich zusammenfügt — oder nicht fügt — wird der gedrängte Sinn sich entfalten und aufhellen, werden selbst jene Räthsel, die einer endgültigen Auflösung sich widersetzen, ihn bezaubern, indem sie zu neuen sich umformen, oder Gedankenbildungen vor ihm aufsteigen lassen, welche schwinden und wechseln so oft er sie festzuhalten sucht.

Bemerkungen.

„Zueignung."

Die Zueignung wurde sicherlich nicht vor dem Jahre 1797 gedichtet, wo, von Schillers regem Antheil an der Fausttragödie veranlaßt, Goethe sich entschloß, das 1790 herausgegebene „Fragment" vom ersten Theil des Faust zu vervollständigen. Es waren also, seit er die ersten Scenen der Dichtung niedergeschrieben, vierundzwanzig Jahre dahingegangen, der Dichter zählte jetzt schon achtundvierzig Jahre, und die Bilder, die ihm damals im einundzwanzigsten vorgeschwebt, schienen bereits einer fernen, verblassenden Vergangenheit anzugehören. Im Gefolge der „schwankenden Gestalten," die er wieder zu erfassen und festzuhalten strebt, nahen sich ihm die Schatten der Freunde, denen er die ersten Gesänge einst gesungen. Seine Schwester Cornelia, Merck, Lenz, Basedow und Gotter lebten nicht mehr. Klopstock, Lavater und die Stollberge waren ihm entfremdet, Jacobi, Klinger, Kestner und andere hielten die Verhältnisse von ihm fern. Gotter starb im März 1797, und da aus den Briefen an Schiller sich herausstellt, daß Goethe in diesem Jahre nur im Mai und Juni am Faust arbeitete, möchte die Zueignung wohl damals entstanden sein.

„Vorspiel auf dem Theater."

Genau den Zeitpunkt zu bestimmen, wo das Vorspiel gedichtet ward, ist mir nicht möglich. Es möchte sich aus Andeutungen in Goethe's Briefen schließen lassen, daß es im Jahre 1798 gewesen sei. Die kritischen und philosophischen

Erklärungen, welche wir über dasselbe besitzen, brauchen hier nicht weiter berücksichtigt zu werden: es genügt zu dessen Erklärung, daß es ein „Vorspiel“ genannt wird. Die bei Göschen 1790 erschienene Ausgabe der Goethe'schen Schriften hatte sich als ein wenig erfolgreiches Unternehmen erwiesen. Das Faust-Fragment, obwohl von der Minderheit nach Gebühr gewürdigt, schien auf das Publikum im allgemeinen keinen Eindruck hervorgebracht zu haben, dagegen wurde es von den vielen literarischen Feinden des Dichters angegriffen und lächerlich gemacht. Goethe pflegte seine Dichtungen onst immer ohne ein Vorwort in die Welt zu senden, nur hier im „Vorspiel auf dem Theater“ bedient er sich der handelnden Personen, um das lauterste Schaffen des Dichters dem Geschmacke und den Neigungen des Publikums gegenüber zu stellen, von welchem letztern der „Director“ und die „lustige Person“ zwei bestimmte Klassen vertreten. Im Dialog künden sich die verschiedenen Bestandtheile an, die mit dem Ganzen verwebt sind: — Phantasie, Leidenschaft, Weltweisheit, Narrheit und „dramatischer Unsinn.“ Zugleich aber deutet das Vorspiel auf indirekte Weise an, daß der Dichter den Beifall des Publikums sich nicht habe gewinnen können, und berührt den Grund, warum er auch ferner ohne denselben sich werde behelfen müssen.

„Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen.“

In diesem Verse wird absichtlich auf die grob gezimmerten beweglichen Marionetten-Theater hingedeutet, auf denen Goethe in seinen Kinderjahren den Faust als Puppenspiel aufgeführt sah. In den Reden des Dichters und Directors sind bereits Züge enthalten, die auf Faust und Mephistopheles hinweisen.

„Sie sitzen schon, mit hohen Augenbraunen,
Gelassen da und möchten gern erstaunen.“

Goethe sagt, 1802 („Weimarisches Hoftheater“): „Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt

sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen, und nöthigt daher die Directionen, welche von ihm abhängen, sich mehr oder weniger zu ihm herabzulassen, und von einer Seite das Theater zu überspannen, von der andern aufzulösen."

„Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen."

„Man soll nur seine Arbeiten so gut und so mannigfaltig machen als man kann, damit sich jeder etwas auslese und auf seine Weise daran Theil nehme." — Goethe an Schiller (1798).

„Das, alte Herrn, ist eure Pflicht."

Die alten Herrn sind hier die Dichter. Die Bemerkung der „lustigen Person", daß der Genius unvergängliche Jugend besitze, ist nicht im ironischen Sinne, sondern als Artigkeit aufzufassen.

Coleridge sagt: „Es ist die Art des Genius und ein Vorrecht das er besitzt — auch eines der Merkmale, di das Genie vom Talent unterscheiden — daß er die Empfindungen des Kindes selbst dann noch behält, wenn er die Kraft und Reife des Mannes erlangt hat; daß er kindliches Staunen und Gefühl der Neuheit sich den Erscheinungen gegenüber bewahrt, mit denen er sich seit vielleicht vierzig Jahren tagtäglich vertraut gemacht hat:

Ob Sonne nun, ob Sterngefunkel licht,
Ob Mann, ob Weib. —

„Vom Himmel durch die Welt zur Hölle."

Goethe äußerte gegen Eckermann (im Jahre 1827): „Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung."

Dieser Vers klingt, seltsamerweise, an den „Gang der Handlung“ in der alten Faustsage, nicht aber an den Schluß des zweiten Theiles der Faustdichtung an, der, anstatt in die Hölle, in den Himmel verlegt ist. Dennoch war zur Zeit, da Goethe diesen Vers niederschrieb, der Plan des zweiten Theiles — im Entwurf wenigstens — bereits zur Reife gediehen. Lag es vielleicht in Goethe's Absicht, dem Leser das, was er vorhatte, hier verbergen zu wollen?

„Prolog im Himmel.“

Von einigen der Fausterklärer wird angenommen, Goethe habe den Prolog nur deshalb hinzugefügt, weil das anfänglich erschienene „Fragment“ nicht verstanden worden wäre. Es scheint, daß er denselben im Juni 1797, früher als das „Vorspiel auf dem Theater“, dichtete, und daß er dabei hauptsächlich bezweckte, das dem Drama zu Grunde liegende sittliche und geistige Problem zu betonen. Ob es gleich möglich, daß Goethe die Idee dazu aus dem Puppenspiel herübernahm, wo bei zwei verschiedenen Stücken ein Prolog in der Hölle sich findet, so ist das Vorbild desselben dennoch im Gespräch zwischen dem Herrn und dem Satan in den ersten beiden Kapiteln des Buches Hiob zu suchen. Goethe drückte sich über diesen Punkt gegen Eckermann (1825) also aus: „So singt mein Mephistopheles ein Lied von Shakespeare, und warum sollte er das nicht? Warum sollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte? Hat daher auch die Exposition meines Faust mit der des Hiob einige Aehnlichkeit, so ist das wiederum ganz recht und ich bin deswegen eher zu loben als zu tadeln.“

Der denkende Leser bedarf keiner Erklärung des im Prolog gestellten Problems. Der Dichter legt es klar und deutlich dar und löst es am Schlusse des zweiten Theiles in keineswegs dunklen Worten. Der frivole und spöttische Ton, welchen Mephistopheles dem Herrn gegenüber an-

schlägt, der aber gleichwohl durch die ganze Tragödie hindurch zu seinem Wesen gehört, scheint die ältern englischen Uebersetzer des Faust in einige Verlegenheit versetzt zu haben, denn Lord Leveson Gower übersetzt vom Prolog nur den Gesang der Erzengel, Blackie läßt ihn sogar ganz fort und hängt ihn dann, in verblaßter Wiedergabe, dem Ganzen als eine Endbemerkung an, wogegen Dr. Anster sein religiöses Gewissen dadurch beschwichtigt, daß er „Der Herr" anstatt, wie der englische Text es erfordert hätte, „The Lord", drucken läßt. Der Vorwurf der „Gotteslästerung", den Coleridge gegen die Dichtung erhebt, bezieht sich augenscheinlich auf den Prolog; Coleridge jedoch war zur Zeit, da er diesen Vorwurf laut werden ließ, kaum in der Lage den Geist zu würdigen, der in der Faustdichtung sich kundgiebt.

Aus gewissen Andeutungen, die Goethe fallen ließ, stellt sich heraus, daß er zu einer Zeit beabsichtigte die Lehre des Origines für seine Dichtung zu verwerthen, der zufolge es nicht außerhalb der Möglichkeit lag, daß Satan Buße thue und sich wieder zum Engel des Lichts emporschwänge. Falk berichtet, daß Goethe geäußert habe: „Nahm doch selbst die geistreiche Frau von Staël es übel, daß ich in dem Engelgesang, Gott Vater gegenüber, den Teufel so gutmüthig gehalten hätte; sie wollte ihn durchaus grimmiger. Was soll es nun werden, wenn sie ihm auf einer noch höhern Staffel und vielleicht gar einmal im Himmel wieder begegnet?" Ferner sagte er (wenn wir Falk nämlich trauen dürfen): „Im Grunde verstehen die Meisten unter uns weder zu hassen noch zu lieben. Sie mögen mich nicht! Das matte Wort! Ich mag sie auch nicht! Ich habe es ihnen nie recht zu Danke gemacht! Vollends, wenn mein Walpurgissack nach meinem Tode sich einmal eröffnen und alle bis dahin verschlossenen, stygischen Plagegeister, wie sie mich geplagt, so auch zur Plage für andere wieder loslassen sollte; oder wenn sie in der Fortsetzung von Faust etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad' und Erbarmen vor Gott findet; das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht!"

„Die drei Erzengel treten vor.“

Die Erzengel treten ihrer Rangordnung nach auf, wie sie in der „himmlischen Hierarchie“ des Dionysius Areopagita angeführt wird, die auch Dante in diesem Punkte als Autorität galt (Paradiso, Canto XXVIII.). Raphael, als unterster, hebt den Gesang an und Michael, als oberster, beschließt ihn.

Das prachtvolle Wort „Donnergang“ (in der vierten Zeile der ersten Strophe) findet sich bereits in einem der frühesten Gedichte Schiller's — in „Elysium“ — wo es heißt:

Berge bebten unter dessen Donnergang.

„Verzeih', ich kann nicht hohe Worte machen.“

Diese Aeußerung des Mephistopheles bezieht sich auf den Engelgesang. Sein höhnisches Wesen macht sich von Anfang an bemerklich. Besonders giebt sich dasselbe weiter unten, in derselben Rede, zu erkennen, wo er die Engelsworte: „wie am ersten Tage“ ironisch wiederholt.

„Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“

In diesen beiden Versen liegt die Andeutung der Grundidee des Ganzen. Sie verrathen zum voraus die sittliche Lösung des geschürzten Knotens, welche am Schlusse des zweiten Theiles erfolgt. Goethe vergleicht bei einer Gelegenheit den „Prolog im Himmel“ mit der Ouverture zu Mozart's Don Juan, welche einen gewissen musikalischen Satz enthält, der erst im Finale wieder auftritt. Der Vergleich bezieht sich auf die in den obigen Zeilen ausgedrückte Idee.

„Doch ihr, die echten Göttersöhne.“

Mit diesen Worten wendet der Herr sich von Mephistopheles zu den Erzengeln und himmlischen Heerschaaren. Hayward citirt in den Bemerkungen zu seiner Übersetzung

des Faust die Erklärung, welche Carlyle (scheinbar in brieflicher Mittheilung) von dieser Stelle giebt: „Der Herr hat soeben geäußert, daß der Mensch (das arme Wesen) den Teufel zum Wandergesellen braucht, damit dieser ihn durch sein verneinendes Wesen ansporne, worauf er nun, zu den Engeln und andern vollkommenen Wesen sich umwendend, hinzusetzt: ‚Ihr aber, des Himmels wahre Söhne, erfreuet euch an der Fülle alles Schönen (nicht des Logischen, Praktischen, Widersprechenden, womit der gekettete Mensch sich abmüht); seid daher umschlungen mit lieblichen Liebesbanden des Seins (oder Dem was ist) welches allüberall in glorreichem Entstehen wie auch in ewigem Streben und Wirken zu höherem Leben sich entwickelt. Und was da im unsichern Reiche der Erscheinungen zaudernd weilt (was bei allen irdischen Dingen der Fall ist), das befestiget mit dauernden Gedanken.‘ — So würde also unter dem Werdenden, das was im Sein begriffen ist, nichts geringeres als das Universum selbst (die sichtbare Welt) zu verstehen sein.“

Der Sinn dieser Stelle, sollte man annehmen dürfen, sei ein hinlänglich klarer. Goethe pflegte in seinen Schriften sich von allem, was Dogma und Kirche betraf, frei zu halten; dennoch behauptet Heraud, daß im Prolog „der Herr“ die zweite Person der Dreieinigkeit vorstelle und die vier Verse, die mit den Worten „das Werdende“ anheben, blos eine andere Form für die Anrufung der „Gemeinschaft des heiligen Geistes“ seien!

Der Tragödie erster Theil.

Faust's Monolog.

Diese Scene wurde wahrscheinlich bis dahin, wo das Gespräch zwischen Faust und Wagner schließt, schon im Jahre 1773 gedichtet. Der Stil sowohl als der Inhalt erinnern mehr an das Puppenspiel, als an die Faustsage. In „Wahrheit und Dichtung“ erzählt Goethe in Bezug auf sein Zusammentreffen mit Herder zu Straßburg (1770): „Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, so wie manche andre, mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben. Am meisten aber verbarg ich vor Herdern meine mystisch-cabbalistische Chemie und was sich darauf bezog, ob ich mich gleich noch sehr gern heimlich damit beschäftigte, sie consequenter auszubilden, als man sie mir überliefert hatte.“

Die Puppenspiele, die den Texten nach von Simrock, von der Hagen und anderen deutschen Gelehrten und Forschern hergestellt worden sind, belehren uns, wo Goethe seine Idee zum Faust hernahm — welches der ursprüngliche Eckstein, auf dem er weiterbaute. In den Ulmer und Straßburger Puppenspielen findet sich ein kurzes „Vorspiel in der Hölle“, worin Pluto die Heimsuchung des Faust anordnet. Ungeachtet aller Verschiedenheit im Gang der Handlung, welche die verschiedenen Stücke aufweisen, sind die Anfangsscenen sich dem Inhalt nach ziemlich gleich. Der von Schütz zu Anfang dieses Jahrhunderts dargestellte Faust sitzt an einem Tische, auf dem ein offenes Buch liegt. Sein Selbstgespräch fängt also an: „So weit bin ich, Johannes Faust, mit meiner Gelehrsamkeit gekommen,

daß ich mich fast vor mir selbst schämen muß. 'Allenthalben werde ich ausgelacht, meine Bücher lieset niemand, alles verachtet mich. Gern möchte ich vollkommener werden! Ich habe mich daher fest entschlossen, mich in der Negromantie zu informiren."

Auch im Geißelbrecht'schen Puppenspiel sitzt Faust an einem Tische und blättert in einem Buche. Er spricht: „Ich suche in diesem buche die gelehrsamkeit, und kann sie nicht finten! ich mag alle bücher durchwandern, so kann ich den stein der weißheit nicht finten! o! wie unglücklich bist du Faust: immer dacht' ich, es müste sich einmal das blad wenden, aber alles umsonst. . . . . o vaterland, vaterland! so belohnstu meinen fleiß, meine mühe, meine durchwachten nächte, die ich zugebracht habe um die theologie zu ergründen! aber nein! bei den himmel, ich will es nicht länger aufschieben, ich will mir alle mühe geben, um in das verborgne einen tiefen blick zu machen, und die natur zu ergründen."

Weiteres über die Puppenspiele findet der Leser in der Faustsage (Anhang I.). Die obigen Citate habe ich deshalb angeführt, um zu zeigen, wo Goethe in der Puppenspielfabel anknüpft, und daß dieser Ausgangspunkt zugleich auch der Punkt ist, wo er abweicht.

Zur Erleichterung des Vergleichs füge ich später (im Anhang III.) auch den Eingang des Marlowe'schen Faust hinzu.

„Flieh'! Auf! Hinaus ins weite Land!"

„Es liegen productivmachende Kräfte in der Ruhe und im Schlaf; sie liegen aber auch in der Bewegung. Es liegen solche Kräfte im Wasser, und ganz besonders in der Atmosphäre. Die frische Luft des freien Feldes ist der eigentliche Ort, wo wir hingehören; es ist als ob der Geist Gottes dort den Menschen unmittelbar anwehte und eine göttliche Kraft ihren Einfluß ausübte." — Goethe, Gespräche mit Eckermann (1828).

„Von Nostradamus' eigner Hand."

Der Astrolog Nostradamus (dessen eigentlicher Name Michel de Nôtre-Dame ist) ward geboren zu St. Remy in der Provence, im Jahre 1503. Nachdem er als Arzt sich einen großen Ruf erworben, warf er sich schließlich auf die Astrologie und veröffentlichte 1555 eine Sammlung gereimter Vierverse unter dem Titel „Les Propheties de Michel Nostradamus," welche großes Aufsehen erregten und an deren prophetische Wahrheit Viele glaubten, zumal durch den Tod Heinrich II. von Frankreich eine seiner mystischen Voraussagungen einzutreffen schien. Karl IX. ernannte ihn zu seinem Leibarzt, worauf er fortfuhr Prophezeihungen zu verkünden, dabei aber die Behauptung vertrat, daß es, um die Zukunft zu schauen, nicht blos genüge die Aspekten der Planeten zu erforschen, sondern die Gabe des Sehers, die Gott nur wenigen Auserwählten zu Theil werden lasse, gleichfalls vorhanden sein müsse. Er starb im Jahre 1566, und noch im Jahre 1781 standen seine Prophezeihungen, weil er den Fall des Papstthums darin verkündete, im römischen Index Expurgatorius.

„Das Zeichen des Makrokosmus."

Die Bezeichnung „Makrokosmus" wurde von Pico di Mirandola, Paracelsus und andern Mystikern auf das Weltall angewandt. Dieselben glaubten an eine geheimnißvolle Wechselbeziehung zwischen dem Makrokosmus (der Welt im Großen) und dem Mikrokosmus (der Welt im Kleinen) oder dem Menschen. Die Berechnungen der Astrologen beruhten meistentheils auf dem Einfluß, den der erstere auf den letzteren haben sollte. Aus den von Goethe vorhandenen Aufzeichnungen ergiebt sich, daß er sich während der Zeit, wo der Plan zum Faust ihn zuerst beschäftigte, mit Welling's Opus mago-cabbalisticum, mit Paracelsus, der aurea catena Homeri und dem lateinischen Dichter Manilius bekannt machte.

Blackie citirt in seinen Faust-Bemerkungen die Beschreibung des Makrokosmus aus einem lateinischen Werke

von Robert Fludd, das 1619 zu Oppenheim erschien; dieselbe Theorie aber war schon von Johann Pico di Mirandola in seinem Heptaplus (um das Jahr 1490) aufgestellt worden. Nach ihm besteht das All aus drei Welten, der Körperwelt, der himmlischen und der überhimmlischen oder englischen. Die erstere umfaßt unsern Planeten und den ihn umfließenden Luftraum bis zum Umkreis des Mondes, die zweite umfaßt die Sonne und Gestirne, die dritte die Alles beherrschenden göttlichen Aus- und Einflüsse. Eine jede dieser Welten weist dieselben Phänomene auf, die sich jedoch in verschiedenen Abstufungen kund geben. So besteht in der irdischen Sphäre das der Körperwelt angehörende elementarische Feuer, in der himmlischen die Sonnengluth und in der höchsten Geisterwelt das seraphische Feuer der Intelligenz. Das erstere brennt, das zweite belebt, das dritte liebt. „Außer diesen drei Welten (dem Makrokosmus)," sagt Pico, „giebt es eine vierte (den Mikrokosmus), die alles verbündet, was jene umfassen. Dies ist der Mensch, in welchem begriffen ist ein aus den Elementen gemischter Körper, ein himmlischer Geist, Vernunft, eine engelhafte Seele und ein Ebenbild Gottes."

Auch in dem Werke des Cornelius Agrippa, 'de occulta philosophia, mit welchem Goethe ebenfalls bekannt war, kommen vielfältige Bezüge auf diese drei Eintheilungen des Makrokosmus und deren Wechselwirkungen vor. Auf diese letztern deutet die Stelle hin, welche anhebt: „Wie alles sich zum Ganzen webt."

Hayward citirt zur Erklärung dieser Verse aus Herder's „Ideen zur Geschichte der Menschheit" Folgendes: „Wenn ich also das große Himmelsbuch aufschlage, und diesen unermeßlichen Palast, den allein und überall nur die Gottheit zu erfüllen vermag, vor mir sehe, so schließe ich, so ungetheilt als ich kann, vom Ganzen auf's Einzelne, vom Einzelnen auf's Ganze."

Die vier Zeilen, welche Faust anscheinend citirt („Jetzt erst erkenn' ich was der Weise spricht"), rühren nicht von Nostradamus her. Vielleicht wurden sie Goethe durch das

Werk Jakob Böhme's: „Aurora oder die Morgenröthe im Aufgang", in den Sinn gegeben; daß sie ein wirkliches Citat sein sollten, ist durchaus nicht nothwendig.

„Das Zeichen des Erdgeistes."

— — „des Archäus der orphischen Lehre, des Geistes der elementarischen Welt, des gewaltigen vielgestaltigen Erduniversums, dem sich Faust schon näher fühlt." — Düntzer.

„Das gewaltige und vielgestaltete Erduniversum selbst." — Falk.

„Aber wenigen nur gelingt es, den Erdgeist, den Geist der Geschichte, des Menschentreibens, zu beschwören, will sagen in begeisterter Anschauung zu erkennen, und noch geringer ist die Zahl derer, welche seine ‚Flammenerscheinung' ertragen, deren Persönlichkeit stark genug angelegt ist, um sich in ihm nicht zu verlieren." — Kreyßig.

„In Lebensfluthen, im Thatensturm."

Der Gesang des Erdgeistes erinnert an „das Werdende, das ewig wirkt und lebt", (Prolog im Himmel). Den Schlußvers hat der Dichter vielleicht einer Stelle aus dem Werke de sensu rerum des Dominikanermönchs Campanella entnommen, wo es heißt: „Mundus ergo totus est sensus, vita, anima, corpus statua Dei altissimi." Doch ist der „Gottheit lebendiges Kleid" ein bei weitem schönerer Ausdruck. Der Gesang des Geistes mochte wohl Shelley im Sinne liegen, als er dichtete:

Der Welten Bau — der Dinge reges Weben,
Geburt und Grab.

„O Tod! — ich kenn's — das ist mein Famulus."

Das lateinische famulus (Diener) fand im Mittelalter auf die Schildträger der Ritter sowie auf Personen Anwendung, welche den Feudalherren Frohndienste schuldeten. Der Famulus des Faust ist indeß ein Untergebener im akademischen Sinne, ein Amanuensis, ein Gehülfe im Laboratorium, und zugleich ein Studirender.

„Wagner.“

Der Name — und vielleicht auch die ursprüngliche Idee zu dieser handelnden Person — ist der alten Sage entlehnt, welche erzählt, daß Faust's Famulus, Christoph Wagner (siehe Anhang I.) nach dem tragischen Ende von Faust, der Erbe seines Wissens geworden und eine ähnliche, wenn auch nicht so glänzende Laufbahn betreten habe.

Der Name erinnert jedoch, was nicht ohne Interesse ist, auch an einen Jugendbekannten Goethe's, den Schriftsteller Heinrich Leopold Wagner, mit dem er in Straßburg und Frankfurt verkehrte, und der 1779 starb. Ihm las Goethe nicht nur die ersten Scenen vor, die er vom Faust geschrieben hatte, er vertraute ihm auch an, was er in Bezug auf Gretchen im Sinne habe. Wagner war darauf so treulos, diesen Stoff für seine Tragödie „Die Kindesmörderin“ zu verwenden, die er 1776 herausgab. Das denselben Titel führende Gedicht Schiller's (der seine Idee vermuthlich aus Wagner's Stück gewann) und Bürger's Ballade „Des Pfarrers von Taubenheim Töchterlein“, die einen Gegenstand ähnlicher Art behandelt, stammen beide aus dem Jahre 1781.

Nach Hinrichs' Annahme stellt Faust die Philosophie und Wagner den Empirismus vor. Düntzer nennt Wagner „den Vertreter des todten Pedantismus, der angelernten Gelehrsamkeit“, andere Ausleger dagegen halten ihn für den Repräsentanten des deutschen Philisterthums — alles dessen was prosaisch, gemeinplätzig und rettungslos alltäglich ist. Deycks sagt über Wagner: „Seine gründlich prosaische Natur bildet zu Faust den grellsten Gegensatz, und mit Mephistopheles kann er schon deshalb in kein Verhältniß kommen, weil er nur gangbare Pfade innehält, und jeder Schalkheit, ja jedem frischen Genusse abhold ist. Er ist die dürreste Caricatur rein vernünftigen Formelwissens, ohne Idee und Poesie, und vorzüglich ohne Religion.“

Für Goethe genügte es vermuthlich schon, daß Wagner ihm den dramatisch gegensätzlichen Charakter lieferte — die

Kehrseite zu dem schrankenlosen idealen Sehnen des Faust. Schon mit den ersten Worten die er ausspricht, verräth Wagner seine wahre Natur und so merkwürdig treu bleibt er sich durchweg, daß der Leser niemals in Zweifel ist, wie er ihn auszulegen habe.

„Ach Gott! die Kunst ist lang.“

Goethe bediente sich mit Vorliebe des Ausspruchs von Hippokrates: — „ars longa, vita brevis.“ Eine Wiederholung desselben kommt in der vierten Scene vor, wo er ihn dem Mephistopheles in den Mund legt.

„Und höchstens eine Haupt- und Staatsaction.“

So nannte man im vorigen Jahrhundert die Volksschauspiele, welche berühmte Geschichtsereignisse darstellten. Ursprünglich scheint die Phrase von dem Direktor eines umherziehenden Marionetten-Theaters zum Zwecke der Ankündigung erfunden worden zu sein, später aber wurde sie auch auf Bühnenstücke übertragen und Goethe bedient sich ihrer sogar zur Bezeichnung von Shakespeare's historischen Trauerspielen. In den Puppenspielen pflegten die Heldenfiguren (Alexander der Große, Pompejus, Karl der Große u. s. w.) in den hochtrabendsten, orakelhaftesten Reden sich zu ergehen. Sie waren in dieser Hinsicht ebenso didaktisch als die Handlung melodramatisch war.

„Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.“

„Es thäte noth, sagte ich, daß ein zweiter Erlöser käme, um den Ernst, das Unbehagen und den ungeheuren Druck der jetzigen Zustände uns abzunehmen. Käme er, antwortete Goethe, man würde ihn zum zweitenmale kreuzigen.“ — Eckermann's Gespräche mit Goethe (1829):

„Ich hätte gern nur immer fortgewacht,
Um so gelehrt mit euch mich zu besprechen.“

Im „Fragment“ des Faust, das im Jahre 1790 veröffentlicht ward, schließt mit diesen Versen das Gespräch

wischen Faust und Wagner, worauf die ersten vier Verse des zweiten Selbstgesprächs folgen, und die Scene abbricht. Ohne einen Übergang sieht man sich dann plötzlich mitten in das Gespräch von Faust und Mephistopheles, in der vierten Scene, versetzt, wo Faust mit den Worten beginnt:

Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist.

Erst in der vollständigen Ausgabe des ersten Theiles erschien im Jahre 1808 das ganze übrige zweite Selbstgespräch, die Scene vor dem Thor, die „Studirzimmer" überschriebene Scene und die darauf folgende, bis zu der eben citirten Zeile. Es läßt sich indeß mit Bestimmtheit behaupten, daß diese im Fragment fehlenden Scenen bereits vor dem Jahre 1790 zum Theil entstanden und damals, weil unvollständig, bei der Herausgabe weggelassen wurden.

„Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft."

Diese Worte des Faust beziehen sich auf die Antwort, welche der Erdgeist ihm gab:

Du gleichst dem Geist, den Du begreifst,
Nicht mir!

Der überwältigende Eindruck, den diese Worte auf ihn hervorgebracht, war einstweilen durch Wagner's Dazwischenkunft nur zurückgedrängt worden, wirkt aber jetzt erneut und um so heftiger auf sein krankhaft erregtes Gemüth, bis er sich endlich zum Äußersten getrieben fühlt.

„Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein glücklicher gewesen?"

In den Gesprächen Goethe's, die Eckermann, Riemer und Falk uns aufbewahrt haben, äußert Goethe, indem er auf die in seiner Jugend gehegten Lebensanschauungen zurückkommt, mehr als einmal ganz dieselbe pessimistische Idee, die in dieser Stelle enthalten ist. Es war zum Theil diese Ansicht, die in ihm den Entschluß reifen ließ, seinem eigenen Geistesgange zu folgen. Der subjektive Charakter der ältesten Faustscenen ist so augenfällig, daß man ihn er-

kennen müßte, auch wenn Goethe selbst ihn nicht zugegeben hätte. Im Jahre 1826 äußerte letzterer gegen Eckermann: „Bei Werther und Faust mußte ich wieder in meinen eigenen Busen greifen, denn das Überlieferte war nicht weit her.“

„Den leichten Tag gesucht und in der Dämm'rung schwer.“

Hartung nimmt an, daß hier ein Druckfehler vorliege und es lichten statt „leichten Tag“ heißen müsse. Dies aber ist augenscheinlich irrig, da leicht und schwer sich hier gegensätzlich gegenübertreten, und in der sechsten darauf folgenden Zeile ohnedies die Worte: „am lichten Tage“ vorkommen.

„Erwirb es, um es zu besitzen.“

Es war eine Lieblingsansicht Goethe's, daß niemand wirklich das zu eigen habe, was er nicht durch Anstrengung sich erst erworben. So betrachtete er sein ererbtes Vermögen und die günstigen Verhältnisse, die sein Leben mit sich brachte, nur als Mittel, deren Werth erst an den Ergebnissen sich ermessen ließ, zu denen der Gebrauch derselben seinerseits führte. Bei einer Gelegenheit äußerte er: „Jedes Bonmot, das ich sage, kostet mir eine Börse voll Gold; eine halbe Million meines Privatvermögens ist durch meine Hände gegangen, um das zu lernen, was ich jetzt weiß, nicht allein das ganze Vermögen meines Vaters, sondern auch mein Gehalt und mein bedeutendes literarisches Einkommen seit mehr als fünfzig Jahren.“ Am Schlusse des zweiten Theiles läßt er den greisen Faust sagen:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

„Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu.“

Auch hier gedenkt Goethe einer psychologischen Erfahrung, die er selbst durchgemacht und mit ziemlicher Ausführlichkeit in „Wahrheit und Dichtung“ (XIII. Buch) schildert. Schon ehe der Selbstmord Jerusalem's ihm die Grundidee zum Werther geliefert, hatte er sich durch das, was er das

düstere Element in der englischen Dichtung nennt — hauptsächlich durch „Hamlet", Young's „Nachtgedanken" und die schwermüthigen Rhapsodien des Ossian — bewogen gefühlt, das Phänomen des Selbstmordes in Betrachtung zu ziehen und es in der Einbildung an sich selbst zu erproben. Unter allen Beispielen, die ihm vorlagen, erschien ihm keins so edel als das des Kaisers Otho, der nach einem mit Freunden fröhlich begangenen Mahle sich den Dolch in die Brust stieß. „Diese einzige That," schreibt er (und in dem Folgenden ist vermuthlich ebenso viel Dichtung als Wahrheit enthalten), „schien mir nachahmungswürdig und ich überzeugte mich, daß, wer nicht hierin handeln könne wie Otho, sich nicht erlauben dürfe, freiwillig aus der Welt zu gehn. Durch diese Überzeugung rettete ich mich nicht sowohl von dem Vorsatz als der Grille des Selbstmords, welche sich in jenen herrlichen Friedenszeiten bei einer müßigen Jugend eingeschlichen hatte. Unter einer ansehnlichen Waffensammlung besaß ich auch einen kostbaren wohlgeschliffenen Dolch. Diesen legte ich mir jederzeit neben das Bette, und ehe ich das Licht auslöschte, versuchte ich, ob es mir wohl gelingen möchte, die scharfe Spitze ein paar Zoll tief in die Brust zu senken. Da dieses aber niemals gelingen wollte, so lachte ich mich zuletzt selbst aus, warf alle hypochondrischen Fratzen hinweg, und beschloß zu leben."

„Chor der Engel."

Der erste Engelchor stimmt einen Freudengesang an über die Auferstehung Christi vom Tode, der zweite lobsingt ihm als des Liebenden und der dritte feiert ihn als des an der göttlichen Schöpferthätigkeit wieder Theilhabenden.

Im Jahre 1788 hörte Goethe in Rom einen ähnlichen Hymnus aus dem Munde des Volkes; als unmittelbares Muster aber diente ihm unstreitig eine Osterhymne aus dem Mittelalter, von welcher Wackernagel verschiedene Lesarten angiebt. Eine derselben, aus dem dreizehnten Jahrhundert stammend, hebt an:

Christus ist erstanden
gewaerliche von dem tôt,
von allen sinen Banden
ist er erledigôt.

Unter den Griechen begrüßt man sich noch bis auf den heutigen Tag zu Ostern mit den Worten: „Christos aneste!“ worauf die Antwort lautet: „Alethos aneste!“ Dieselbe Sitte herrscht auch in Rußland und in einigen Theilen des katholischen Deutschland.

Goethe, der 1772, am Weihnachtstage, an Kestner schrieb, sagt in diesem Briefe: „Der Thürmer hat sein Lied geblasen, ich wachte drüber auf. Gelobt seist Du, Jesu Christ! Ich hab diese Zeit des Jahres gar lieb, die Lieder, die man singt.“

„Und ein Gebet war brünstiger Genuß.“

Hier sind es wiederum die eignen Erinnerungen, die Goethe sich zurückruft. In diesen Zeilen spricht sich die religiöse Begeisterung aus, welche in seinem jugendlichen Gemüth durch Fräulein von Klettenburg erregt wurde, der wir in Wilhelm Meister (VI. Buch), in den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ begegnen. Obiger Vers erinnert an folgende, in dieser letztgenannten Episode vorkommende Stelle:

„Nun, Allmächtiger! so schenke mir Glauben, flehte ich einst in dem größten Druck des Herzens. Ich lehnte mich auf einen kleinen Tisch, an dem ich saß, und verbarg mein bethräntes Gesicht in meinen Händen. Hier war ich in der Lage, in der man sein muß, wenn Gott auf unser Gebet achten soll, und in der man selten ist.

„Ja, wer nur schildern könnte, was ich da fühlte! Ein Zug brachte meine Seele nach dem Kreuze hin, an dem Jesus einst erblaßte; ein Zug war es, ich kann es nicht anders nennen, demjenigen völlig gleich, wodurch unsere Seele zu einem abwesenden Geliebten geführt wird, ein Zunahen, das vermuthlich viel wesentlicher und wahrhafter ist, als wir vermuthen. So nahte meine Seele dem Mensch Gewordenen und dem Kreuz Gestorbenen, und in dem Augenblick wußte ich, was Glauben war.

„Das ist Glauben! sagte ich, und sprang wie halb erschreckt in die Höhe. — — —

„Bei diesen Empfindungen verlassen uns die Worte.“

„Vor dem Thor.“

Wie der Maler, so legte auch Goethe seinen Landschaftsbildern Studien nach der Natur zu Grunde. Es haben daher einige Erklärer sich bemüht, das Original aufzufinden, das für diese Scene gedient. Es ist dabei auf Straßburg, Frankfurt und sogar auf Weimar gerathen worden. Der erste Ort, der auf der Rheinebene gelegen, entspricht indeß nicht der Schilderung, und was den letztern betrifft, muß die Scene, innerm Ermessen nach, noch vor der Übersiedelung nach Weimar geschrieben worden sein. Derlei Züge wie der Fluß und die Fahrzeuge, die Fähre, die vorstädtischen Belustigungsorte und der Anblick der Stadt von einer nahgelegenen Höhe, deuten auf Frankfurt, wofür auch das muntere, bunte Treiben der Volksmenge spricht.

„Sie ließ mich zwar in Sanct Andreas Nacht,
Den künft'gen Liebsten leiblich sehen.“

Sanct Andreas fällt auf den neunundzwanzigsten November. Man feiert ihn noch heutigen Tages an verschiedenen Orten Deutschlands mit Wahrsagungskünsten, denen ähnlich, die in Schottland am „Hallow E'en“ (dem einunddreißigsten Oktober) üblich sind. Keats behandelt in seinem Gedichte „The Eve of St. Agnes“ den Aberglauben, der dort unter dem Volke herrscht, daß nämlich den Mädchen, welche vor Schlafengehen, in unverhüllter Gestalt, den heiligen Andreas anrufen, der zukünftige Liebste im Traume erscheint.

„Mir zeigte sie ihn im Krystall.“

Man bediente sich unter anderm auch zum Wahrsagen des Krystalls, entweder in Form einer Kugel, oder, was häufiger geschah, in Form einer Linse. Es richtete sich dies und die Art des Gebrauchs jedenfalls nach dem, was gerade mit dem Aberglauben bezweckt werden sollte. In

Pictor's Schrift: „Von den Gattungen der Ceremonial-Magie" (in Scheible's „Kloster" angeführt) werden siebenundzwanzig verschiedene Arten der Weissagung weitläufig erörtert, die Chrystallomantie aber befindet sich darunter nicht. Den Alten waren zwischen vierzig und fünfzig verschiedene Gebrauchsmethoden derselben bekannt.

„Vom Eise befreit sind Strom und Bäche."

Sollte diese Stelle nicht etwa zwischen 1797 und 1808 hinzugefügt, oder wenigstens von neuem bearbeitet worden sein — was freilich möglich wäre — so verdient sie Beachtung, als eines der frühesten Zeugnisse von dem Interesse, welches die Farbe für Goethe besaß, ein Interesse, welches schließlich zu einer solchen Leidenschaft bei ihm wurde, daß er sich von ihr über den Werth seiner Beobachtungen durchaus täuschen ließ. Er fing die Farbenlehre 1790 zu schreiben an und beendete sie 1805, im Todesjahre Schiller's. Erst mehrere Jahre später aber wurde sie veröffentlicht. Es müssen daher entweder die Anspielungen auf die Farbe, welche in dieser aus früherer Zeit stammenden Scene sich vorfinden, mit den spätern Anschauungen Goethe's in Übereinstimmung gewesen sein, oder er änderte sie später dahin um, daß sie mit diesen sich vertrugen.

„Der Schäfer putzte sich zum Tanz."

Eine Anspielung auf dieses Lied findet sich in Wilhelm Meister, wo Philine sagt: „Kannst Du die Melodie, Alter: der Schäfer putzte sich zum Tanz? — O ja, versetzte er; wenn Sie das Lied singen und aufführen wollen, an mir soll es nicht fehlen. Philine stand auf, und hielt sich fertig. Der Alte begann die Melodie, und sie sang ein Lied, das wir unsern Lesern nicht mittheilen können, weil sie es vielleicht abgeschmackt oder wohl gar unanständig finden könnten." Dieser Theil des „Wilhelm Meister" erschien 1795, welches sonach gleichfalls für das frühzeitige Entstehen der Scene spricht.

Auch diese Episode hat ihren Ursprung in den Erinnerungen Goethe's an die verschiedenen Volksfeste, denen er als Knabe in Frankfurt beiwohnte. In „Wahrheit und Dichtung" (I. Buch) heißt es: „An dem rechten Ufer des Mains unterwärts, etwa eine halbe Stunde vom Thor, quillt ein Schwefelbrunnen, sauber eingefaßt und mit uralten Linden umgeben. Nicht weit davon steht der Hof zu den guten Leuten, ehemals ein um dieser Quellen willen erbautes Hospital. Auf den Gemeinden umher versammelte man zu einem gewissen Tage des Jahres die Rindviehheerden aus der Nachbarschaft, und die Hirten sammt ihren Mädchen feierten ein ländliches Fest, mit Tanz und Gesang, mit mancherlei Lust und Ungezogenheit. — — — — Die Ammen und Mägde, welche sich selbst immer gern einen Spaziergang bereiten, verfehlen nicht, von den frühsten Zeiten, uns an dergleichen Orte zu tragen und zu führen, so daß diese ländlichen Feste wohl mit zu den ersten Eindrücken gehören, deren ich mich erinnern kann."

„Herr Doctor, das ist schön von euch."

Da es im Deutschen selten geschieht, daß der erste und dritte Vers eines Quatrain sich nicht reimen, so hat meiner Überzeugung nach Goethe hier mittels einer minder melodischen Versart die prosaische Natur und Redeweise des niedrigen Volkes zur Erscheinung bringen wollen. Die Worte, die er dem alten Bauer in den Mund legt, sind die einfachsten und gewöhnlichsten, und dem Tone nach kommt die Versart der Prosa gleich.

„Auch damals ihr, ein junger Mann."

Bei Düntzer findet sich die Vermuthung, Goethe habe die Idee zu Faust's hilfreicher ärztlicher Wirksamkeit, auf welcher die Zwischenhandlung mit den Bauern beruht, der Lebensgeschichte des Nostradamus entnommen. Als im Jahre 1525 eine Pestseuche die Provence verheerte, ging dieser damals zweiundzwanzigjährige Arzt furchtlos von Haus zu Haus, von Dorf zu Dorf und rettete vielen Kranken das Leben, ohne selbst der Ansteckung anheim zu fallen.

„Da ward ein rother Leu, ein kühner Freier.“

Goethe bedient sich hier des Jargons der Alchemisten des Mittelalters, von Raymund Lullus herab bis Paracelsus. Diese lehrten, daß alle Substanzen, besonders alle Metalle, entweder männlichen oder weiblichen Geschlechts seien, wie auch wesentliche Anziehungs- und Abstoßungsfähigkeit besäßen. Die Lehre Campanella's, daß alle Bestandtheile der Materie mit Vernunft und Gefühl begabt seien, wurde von seinen Nachfolgern allgemein für richtig anerkannt. Goethe folgt hier, indem er die Bereitung der Panacee schildert, theils Paracelsus, theils dem Welling'schen Opus mago-cabbalisticum.

Der „rothe Leu“ ist Zinnober, und heißt „ein kühner Freier“ wegen der Bereitwilligkeit, mit der das Quecksilber sich mit jedem andern Metalle rasch verbindet und vereinigt, und sein Amalgam bildet. Die Lilie ist ein Präparat von Spießglas (Antimonium), welches den Namen lilium Paracelsi führte. Überdies ist roth die männliche und weiß die weibliche Farbe. Der Destillirkolben, in welchem diese beiden Substanzen enthalten waren, wurde zuerst in ein „laues Bad“ — ein Gefäß mit warmem Wasser — gestellt und darin allmälig erhitzt; sodann beide mit „offenem Flammenfeuer aus einem Brautgemach ins andere gequält“ — das heißt, die vermählten Dünste wurden mittels der Hitze aus dem Kolben in eine Glasretorte getrieben. Erschien darauf „die junge Königin“, die sublimirte Mischung beider Substanzen, in der Retorte mit leuchtender Farbe — am meisten erwünscht war rubinroth oder Purpur — so war die Arznei fertig. Man erinnert sich dabei an Kalomel, welches gewöhnlich durch die sublimirte Verbindung von Merkur und Chlor hergestellt wird.

„O giebt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben.“

Goethe erwähnt in seinen Gesprächen mehr als einmal, daß er in jüngeren Jahren an Geister geglaubt habe. Er erzählt sogar die nähern Umstände, unter denen er meinte,

daß sie sich ihm offenbart hätten. Riemer hält deshalb dafür, daß diese Stelle einfach einem solchen Glauben Ausdruck verleihe, wogegen Düntzer behauptet, daß Goethe hier auf die Sylphen oder Luftgeister, wie die Lehrsysteme der Alchemisten sie anführen, sich beziehe. Für weit wahrscheinlicher jedoch halte ich es, daß Goethe hier die Stelle aus dem Widman'schen „Hauptwerk“ vorschwebte, wo Faust den Mephistopheles frägt: „Was bist Du für ein Geist?“ und dieser zur Antwort giebt: „Mein Herr, ich bin ein fliegender Geist und hab' mein Regiment unter dem Himmel.“ Faust ruft, ohne es zu wissen, in den obigen und den beiden nachfolgenden Versen den Dämon an, der ihm bereits auflauert und der, also aufgefordert, alsbald in Gestalt eines schwarzen Hundes erscheint. Wagner hingegen, der nichts begreift als die trockene Gelehrsamkeit, mit der er seinen Kopf angefüllt, erblickt in den Worten Faust's nur eine Anspielung auf die Elementargeister und kramt darauf wohlgefällig alles aus, was er selbst von ihnen weiß.

Der im vorhergehenden Couplet enthaltene Ausspruch, daß die eine Hälfte der Doppelseele Faust's emporstrebe „zu den Gefilden hoher Ahnen“, erinnert gleichfalls an eine Stelle im Augsburger Puppenspiel (dem Lustspiel), wo Faust ausruft: „Unsichtbare Geister, empfanget mich! ich schwinge mich in Euer Reich. Ja, ich will mich hinausschwingen aus diesem erbärmlichen Dunstkreis, er ist nur für gewöhnliche Menschen!“

„Von Norden dringt der scharfe Geisterzahn.“

Der Glaube an böse Geister, welche die untere Region des Luftkreises bewohnen, ist ein uralter. Paulus nennt Satan: „den Fürsten, der in der Luft herrscht“ (Epheser II, 2) und überlieferte so der Christenheit einen aus weit älterer Zeit stammenden Aberglauben. Marcellus Palingenius beschreibt in seinem Gedichte „Zodiacus vitae“ auf's ausführlichste die Haupt-Dämone der Luft. Sie heißen: Typhurgus (der Dunstbereiter), Aplestus (der Unersättliche), Phi-

lokreus (der Fleischfreund) und Miastor (der Besudler). Wagners Klassification deutet die Wirkungen an, welche die vier Winde auf die Witterung und den menschlichen Körper hervorbringen.

Hayward citirt in den Bemerkungen zu seiner Übersetzung des Faust noch folgende Autoritäten:

„Die Dämone der Luft vermischen sich mit Donner und Blitz und verunreinigen die Gegend, wo sie ein Unwetter anregen derartig, daß mit einemmal eine große Sterblichkeit unter den Bewohnern einreißt.“ — Pierce Pennilesse his Supplication, 1592.

„Mehr als im Sommer Fliegen in der Luft, giebt es daselbst allzeitig unsichtbare Teufel, denn so behauptet steif und fest Paracelsus.“ — Burton, „Anatomy of Melancholy.“

„Siehst du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel streifen?“

Daß Mephistopheles in Gestalt eines Hundes auftritt, gehört mit zur alten Sage. Manlius berichtet, von Melanchthon gehört zu haben, daß Faust einen Hund mit sich geführt, welcher der Teufel gewesen, und auch Johann Gast, der in seinen „Tischreden“ von einem Mahle erzählt, welches er einst in Gemeinschaft mit Faust eingenommen, erwähnt, daß dieser einen Hund und ein Pferd bei sich gehabt, die nach seiner Meinung Teufel wären, da sie Alles hätten verrichten können was er von ihnen verlangt. Ja, es hätte sogar geheißen, der Hund nähme zuweilen die Gestalt eines Dieners an und bringe ihm Speise. In einigen der alten Faustbücher heißt der Hund „Prästigiar.“ Bei Widman wird er als schwarz und zottig geschildert, doch nennt ihn anderswo die Sage dunkelroth. In den Wagnersagen stimmen alle Lesarten dahin überein, daß der böse Geist, welcher diesem gedient, die Gestalt eines Affen hatte und den Namen Auerhahn führte.

In „Tam O'Shanter“ singt Burns:

Im Fenster auf der Bank, da saß
In Thiergestalt der Teufel gar,
Ein grauser Hund mit zott'gem Haar.

„Geschrieben steht: im Anfang war das Wort.“

„Es dürfte kaum nöthig sein, den Leser erst darauf aufmerksam machen zu müssen, wie geschickt das Verfahren des Dichters ist, indem er Faust, bei seiner verstörten Gemüthsverfassung, gerad die schwierigste Stelle in der ganzen Bibel aufschlagen läßt. Das unbefriedigte Gefühl, welches so entstehen muß, versetzt nothwendigerweise sein Inneres in den Zustand, in welchem es dem Versucher leicht wird sich Gehör zu verschaffen, weshalb die Worte der heiligen Schrift, bei dem übergroßen Unmuth, der sich seiner bemächtigt hat, zum Werkzeug seines Verderbens werden. Was die verschiedenen Deutungen des Wortes *ΛΟΓΟΣ* betrifft, zu denen Faust gelangt, sind dieselben ganz so haltbar und faßlich, wie die Grübeleien menschlicher Vernunft über einen der dunkelsten Gegenstände, mit denen diese sich zu beschäftigen vermag, es möglicherweise sein können.“ — Blackie, Bemerkungen zur Übersetzung des Faust (London, 1834).

Es ist aber die betreffende Stelle nicht, wie Blackie annimmt, ein glücklicher Einfall Goethe's, sie ist vielmehr geradezu eine Eingebung der Faustsage. In Widman's „Wahrhafftigen Historien“ (Hamburg 1599), finde ich, daß im fünfzehnten Kapitel Faust dem Mephistopheles vorschlägt, gewisse theologische Fragen mit ihm zu besprechen, worauf letzterer also antwortet: „Was den die Bibel belangt, die du wiederumb fürhabens zu lesen bist, daheim soll dir die erlaubt sein, als nehmlich nicht mehr, denn das erst, ander vnd fünffte buch Moses, der andern alle ohne den Job, solstu müssig gehen, den Psalter Dauid laß ich nicht zu, desgleichen in dem newen Testament magstu die drey Jünger, so von thaten Christi geschrieben haben, als den Zölner, Mahler und Arzt lesen (meinet Mattheum, Marcum vnd Lucam), den Johannem meide, den schwetzer Paulum, vnd andere so Epistel geschrieben, lasse ich auch nicht zu.“

Dieses Verbot, das vierte Evangelium zu lesen, führte Goethe unmittelbar auf die Anfangsworte desselben hin,

welche, da Faust sie zu übersetzen sich bemüht, nicht nur eine neue Quelle innerer Beunruhigung für ihn werden, sondern auch die Verwandlung des Pudels beschleunigen helfen. Schon zu Anfang von Faust's Selbstgespräch, wo dieser Regungen der „Liebe Gottes" in seiner Seele fühlt, zeigt der böse Geist, der in dem Thiere steckt, großes Unbehagen, die Worte des Evangelisten Johannis aber, die diesem Geiste besonders widerwärtig sind, zwingen ihn zuletzt, sich zu erkennen zu geben.

Das Anschwellen und der schreckliche Anblick des Pudels erinnern an eine Stelle, die sich in Neumann's „curieusen Betrachtungen" (1702) findet. Es heißt dort, auf Grund einer Aussage von Wierus, einem Schüler des Cornelius Agrippa: „Ein Schulmeister zu Goßlar hat von Fausten dem Zauberer die Art und Weise gelernt, wie man durch gewisse Verse den Teuffel in ein Glas bannen könne. Damit er nun von niemand möchte gehindert werden, gehet er eines Tages in einen Wald: und da er über seinen Beschwerungen begriffen ist, begegnet ihm der Teufel in abscheulicher Gestalt mit flammenden Augen, mit einer krummen Nase, wie ein Kuhhorn, mit langen Wilden Schweinszähnen, mit rauhen Katzenbacken, und allenthalben erschrecklich."

Unter den Bildern zu Widman's Faustbuch ist eins, das Mephistopheles darstellt, wie er in der Studirstube des Faust diesem vor dem Ofen erscheint und über den Ofenschirm hinweg mit ihm redet. Im Texte heißt es, daß der Teufel zuerst dem Faust wie ein Schatten erschien, der sich am Ofen hin und her bewegte.

„Für solche halbe Höllenbrut
Ist Salomonis Schlüssel gut."

Josephus, wie auch Origenes, erwähnen des Salomon als eines berühmten Zauberers. Origenes hatte Kenntniß von einem Werke über die Kunst, Geister zu beschwören, welches dem hebräischen Könige zugeschrieben wurde. Auch scheint es außer Zweifel, daß Salomon bei den jüdischen Geisterbeschwörern in hohem Ansehen stand, und daß von

ihnen sein Ruf als Zauberer, sowie mehrere angeblich von ihm herrührende Beschwörungsformeln auf die Nachwelt überging und schließlich in die Kabbala des Mittelalters übertragen wurden. Der „Clavicula Salomonis“ wird von Welling, Paracelsus und Andern erwähnt und einzelne Exemplare desselben sind noch jetzt vorhanden. Es wird behauptet, der Urtext in seiner Echtheit habe nur von der Berufung guter Geister, zum Zwecke hilfreicher Werke, gehandelt, spätere Lesarten aber enthalten nebenbei auch Angaben, wie bei der Beschwörung böser Geister zu verfahren sei. In „Faust's dreifacher Höllenzwang“ (den Scheible im „Kloster“ wiedergiebt) ist der „Clavicula Salomonis“ so angeführt, wie er von Konstantin dem Großen dem Papst Sylvester mitgetheilt und unter dem Papst Julius II. im Vatican übersetzt worden ist. Er heißt dort: „Die Clavicula Salomonis Necromantica oder der Schlüssel magischer Weisheit Salomons, zu bezwingen und zu allen Dienst zu haben gemelte Geister,“ und hebt an: „Anfangs bete oder singe folgendes Canticum hebraicum. Aba, zarka, maccaf, sofar, holech (segolta)“ etc. Dem folgen dann eine Anzahl ähnlicher Anrufungen, sammt des Salomonis „höchstes Weisheitssiegel,“ — ein sehr verziertes Sechseck — welches in der Hand zu halten ist. Faust jedoch befolgt, wie der Leser bemerken wird, ein von diesem durchaus verschiedenes Beschwörungsverfahren.

„Erst zu begegnen dem Thiere,
Brauch' ich den Spruch der Viere.“

Der im Mittelalter allgemein verbreitete Glaube an Naturgeister war ein vom Heidenthum überkommenes Erbstück. Das halbgöttliche Wesen von ehedem hing ihnen auch fortan noch in dem Grade an, daß man sie als Mittelglieder zwischen dem Menschengeschlechte und der Geisterwelt betrachtete, und sie überliefertermaßen für unveränderlich von Gestalt, zarter gebaut als die Menschen, und ätherisch dem Wesen nach hielt, wobei man jedoch glaubte, daß Kinder, die aus ihrem Umgang mit den Menschen her-

vorgingen, mit Menschenseelen zur Welt kämen. Man theilte sie ein je nach dem Element, in welchem sie lebten, in Salamander, Undinen, Sylphen und Gnomen (Feuer- Wasser-, Luft- und Erdgeister). Von ihnen dachte man sich die beiden letztern Klassen als den Menschen am nächsten stehend und am freundlichsten gesinnt.

In der Zueignung des Gedichtes „Der Lockenraub," an Mrs. Arabella Fermor, sagt Pope, indem er sich auf die Rosenkreuzer bezieht: „Das Beste was ich über sie gegelesen, findet sich in einem französischen Buche, „Le Comte de Gabalis," welches sowohl dem Titel als dem Umfange nach den Eindruck eines Romans in dem Grade macht, daß Viele des schönen Geschlechts es dafür gehalten und als solchen gelesen haben. Jenen Herren nach werden die vier Elemente von Geistern bewohnt, die sie Sylphen, Gnomen, Nymphen und Salamander nennen. Die Gnomen oder Erddämone ergehen sich gern in muthwilligem Treiben, die Sylphen aber, deren Behausung in der Luft ist, sind die gutartigsten Geschöpfe, die man sich denken kann."

Im ersten Gesange des Lockenraubs kommt sodann folgende Stelle vor:

Wo Schönes, Stolzes man ersterben sieht,
Zurück ins Element die Seel entflieht.
Wer feurig, zänkisch gar hienieden, schwirrt
Entflammend auf, und Salamander wird,
Ein weich' Gemüth zum Wasser gleiten dürft',
Wo es im Nymphenkreis den Thee wohl schlürft,
Die ernst're Prüde als Gnom ins Erdreich sinkt,
Von wo sie Unheil suchend nach Oben dringt,
Kokettchen frei und leicht zur Sylph' verweht,
Sich hoch in Lüften spielend und tändelnd dreht.

In dem von Pope erwähnten „Comte de Gabalis" werden die Naturgeister, ihren vier Klassen gemäß, auf's genaueste beschrieben. Es heißt von ihnen dort, daß infolge von Adam's Sündenfall sie unsichtbar für das Menschengeschlecht geworden, daß sie vollkommener als die Menschen, „stolz von Ansehen, doch sanftmüthig in Wirklichkeit, große Verehrer der Wissenschaft, dienstfertig gegen Weise, unduldsam gegen Thoren" seien.

Faust bedient sich „des Spruchs der Viere,“ wie sich zeigt ohne Erfolg. Er wiederholt darauf die Beschwörung in verstärkter Form, wobei aber anstatt des Wortes „Kobold“ (Gnome) diesmal „Incubus“ (der zwerghafte, schalkhafte Hausgeist) steht. Beide sind in der deutschen Märchenwelt sich zwar verwandt, doch mit einander nicht gleichbedeutend; da indeß ein besonderer Grund für die Substituirung des letzteren Wortes für das erstere nicht vorliegt, auch Goethe der Stelle keine besondere Wichtigkeit beimaß, so möchte der Reim allein hier wohl den Ausschlag gegeben haben.

„Du sollst mich hören,
Stärker beschwören.“

Weil Faust argwöhnt, es stecke ein Geist der Hölle in dem Thiere, macht er das Zeichen des Kreuzes, welches unverzüglich wirkt. Düntzer meint, er habe ihm den Namen Jesu vorgehalten, was aber sicherlich irrig ist. In einer Stelle des Cornelius Agrippa, die Blackie citirt, heißt es ausdrücklich, daß die bösen Geister vor dem Zeichen des Kreuzes sich entsetzen.

Vielleicht gedachte Goethe hier auch des Bibelspruches, Epistel Jacobi II, 19, wo es heißt: „Du glaubst, daß ein einiger Gott ist: du thust wohl daran; die Teufel glauben es auch und zittern.“

„Den nie entsproßnen,
Unausgesprochenen.“

Hier natürlich ist Christus gemeint. Die gewaltige Beschwörung wirkt immer stärker auf den Geist ein, und da ihm nun noch mit dem „dreimal glühenden Licht“, dem Sinnbild der heiligen Dreifaltigkeit — oder deren altem mystischen Symbol, dem mit Strahlen umgebenen Dreieck — gedroht wird, ergibt er sich vollends dem Exorcismus.

In Faust's dreifachem Höllenzwang heißt es: Das gebiete ich dir Geist nochmals mit den Machtworten: Jesus Christus ist in das Fleisch kommen, damit zwinge ich dich

und binde dich Geist und beschwöre dich hierdurch Lucifer und Beelzebub und alle Obristen des höllischen Heeres und wie ihr Namen haben möget."

„Mephistopheles."

Der ursprüngliche Name lautete Mephostophiles. Um die Bedeutung desselben ist viel gestritten worden, doch hat Düntzer wohl das richtige getroffen, wenn er sagt, es sei der Name wahrscheinlich „ein von einem halbgelehrten Gaukler nicht ganz richtig gebildetes griechisches Wort", welches die Bedeutung „nicht das Licht liebend" hatte mit sich führen sollen. Die Worte, deren Mephistopheles sich bedient, um Faust Aufschluß zu geben über das, was er sei, scheinen anzudeuten, daß auch Goethe sich den Namen also auslegte.

Obgleich Mephistopheles in den Faustbüchern meistens als „der Teufel" angeführt wird, galt er dennoch allgemein nur für einen Teufelsgesellen. In „Dr. Johann Faustens Miracul-, Kunst- und Wunder-Buch oder der schwarze Rabe, auch der Dreifache Höllenzwang genannt" (1469), werden die obersten Herrscher des höllischen Reiches also angeführt: Lucifer, der König; Belial, Vice-König; Satan, Beelzebub, Astaroth, Pluto, Gubernatores; Aziel, Mephistophilis, Marbuel, Ariel, Aniguel, Anisel, Barfael, Großfürsten.

Goethe entlehnte von der Sage nur den Namen und einige mit dem ersten Auftreten des Mephistopheles in Verbindung stehende Umstände; der Charakter selbst ist von Anfang bis zu Ende Goéthe's eigene Schöpfung. Ob er gleich sich des Mephistopheles mitunter als Maske bedient, unter welcher er (freilich nicht so oft als unter der des Faust) sich selbst hören läßt, hat doch offenbar sein Jugendgefährte Merck den Gedankenkeim zu einigen Charakterzügen des Mephistopheles geliefert.

Ein ihm angeborner geistiger Instinkt wies Goethe darauf hin, die Gefahr, welche in der Personifizirung abstrakter Ideen enthalten liegt, dadurch zu umgehen, daß er in der Außenwelt nach dem Stoffe forschte, der seine dichterischen Personen mit dramatischem Leben zu begaben

vermochte, wobei er ohne ängstliches Bedenken nach dem griff, was ihm zunächst lag und am vertrautesten war.

„Merck und ich, sagte Goethe 1831 zu Eckermann, waren immer mit einander wie Faust und Mephistopheles. — — — — Alle solche Neckereien gingen bei Merck unstreitig aus dem Fundament einer hohen Cultur hervor; allein da er nicht productiv war, sondern im Gegentheil eine entschiedene negative Richtung hatte, so war er immer weniger zum Lobe bereit als zum Tadel und er suchte unwillkürlich alles hervor, um solchem Kitzel zu genügen."

In Wahrheit und Dichtung (XII. Buch) schildert Goethe in einem sorgsam entworfenen und unzweifelhaft richtigen Bilde, Merck's Charakter und Gemüthsart. „Dieser eigene Mann," heißt es, „der auf mein Leben den größten Einfluß gehabt, war von Geburt ein Darmstädter.*) — — — Als ich ihn kennen lernte, war er Kriegszahlmeister in Darmstadt. Mit Verstand und Geist geboren, hatte er sich sehr schöne Kenntnisse, besonders der neueren Literatur erworben, und sich in der Welt- und Menschengeschichte nach allen Zeiten und Gegenden umgesehen. Treffend und scharf zu urtheilen war ihm gegeben. Man schätzte ihn als einen wackern entschlossenen Geschäftsmann und fertigen Rechner. Mit Leichtigkeit trat er überall ein, als ein sehr angenehmer Gesellschafter für die, denen er sich durch beißende Züge nicht furchtbar gemacht hatte. Er war

*) Er wurde 1741 geboren und war daher um acht Jahre älter als Goethe. Als junger Mensch ging er mit einem Baron von Bibra auf Reisen, verheirathete sich in Genf mit einer Französin und ließ sich dann in seiner Vaterstadt nieder. Seine literarischen Arbeiten bestanden hauptsächlich in Übersetzungen aus dem Englischen (unter ihnen Addison's „Cato") und in kritischen und ästhetischen Aufsätzen, die in Zeitschriften erschienen. Der Einfluß aber, den er im persönlichen Umgang auf die Schriftsteller seiner Zeit, zumal auf Herder, Goethe und Lavater ausübte, war ein bedeutender. Sein häusliches Leben war kein glückliches, seine Verhältnisse geriethen in Verwirrung und er machte darauf 1791 seinem Leben ein Ende.

lang und hager von Gestalt, eine hervorbringende spitze Nase zeichnete sich aus, hellblaue, vielleicht graue Augen gaben seinem Blick, der aufmerkend hin und wieder ging, etwas Tigerartiges. — — — — In seinem Charakter lag ein wunderbares Mißverhältniß: von Natur ein braver, edler, zuverlässiger Mann, hatte er sich gegen die Welt erbittert, und ließ diesen grillenkranken Zug dergestalt in sich walten, daß er eine unüberwindliche Neigung fühlte, vorsätzlich ein Schalk, ja ein Schelm zu sein. Verständig, ruhig, gut in einem Augenblick, konnte es ihm in dem andern einfallen, wie die Schnecke ihre Hörner hervorstreckt, irgend etwas zu thun, was einen andern kränkte, verletzte, ja was ihm schädlich ward. Doch wie man gern mit etwas Gefährlichem umgeht, wenn man selbst davor sicher zu sein glaubt, so hatte ich eine desto größere Neigung mit ihm zu leben und seiner guten Eigenschaften zu genießen, da ein zuversichtliches Gefühl mich ahnen ließ, daß er seine schlimme Seite nicht gegen mich kehren werde. Wie er sich nun, durch diesen sittlichen unruhigen Geist, durch dieses Bedürfniß, die Menschen hämisch und tückisch zu behandeln, von einer Seite das gesellige Leben verdarb, so widersprach eine andere Unruhe, die er auch recht sorgfältig in sich nährte, seinem innern Behagen."

Im Widmann'schen Faustbuch tritt Mephistopheles in Mönchstracht auf. Im Geißelbrechtschen Puppenspiel befiehlt ihm Faust, seine schreckliche Gestalt abzulegen, und sagt: „Du kannst kommen als iurist, als docdor, als iäger, am besten ist's, du erscheinst als student." Im Ulmer Puppenspiel antwortet Faust, als Mephistopheles frägt, in was für einer Gestalt er ihm erscheinen solle? „Gleichwie ein Mensch." Im Straßburger Puppenspiel frägt Faust, nachdem er den Mephistopheles für sich erwählt: „Aber warum erscheinst Du mir unter dieser Maske? Ich wollte einen Teufel haben und keinen meines Geschlechts," worauf Mephistopheles erwidert: „Faust, vielleicht sind wir es dann ganz, wann wir euch gleichen; wenigstens kleidet uns keine Maske besser." Darauf erscheint er zunächst als Postknecht.

Daß Goethe es vorzog, ihn als fahrenden Schüler auftreten zu lassen, hatte vermuthlich seinen Grund in der nächstfolgenden Scene, welche schon früher geschrieben worden war. Noch weitere Gründe hierfür sind in einer anfänglich beabsichtigten Scene zu suchen, die in den „Paralipomena" angeführt ist (und in einer späteren Bemerkung sich vorfindet). Die fahrenden Schüler des Mittelalters bildeten eine anmaßende, abenteuerliche Sippschaft, die durch ganz Europa wanderte, Thesen aufstellte, sich mit geschwätziger Geflissenheit in öffentliche und außer-öffentliche Disputationen einließ und den Universitäten und Klöstern zur Last fiel. Daß Mephistopheles in dieser Gestalt erscheint, deutet darauf hin, daß er seinen Spott hat an Faust's eifriger Gelehrsamkeit. Dem letztern indeß entgeht dies; er bricht über den erstaunlichen Anblick in Lachen aus.

„Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt."

Faust, der mit der Rangordnung des höllischen Reiches, wie die Kabbala sie lehrt, vertraut ist, sucht ausfindig zu machen, welchen Teufel er wohl eigentlich beschworen habe. „Fliegengott" ist die Verdeutschung des hebräischen Beelzebub, oder richtiger Baalzebub, und „Verderber" und „Lügner" sind uns geläufiger unter den Namen Abbadon und Satan.

„Ich bin der Geist, der stets verneint."

Mephistopheles, indem er gesteht, er sei „ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse will", ist hier überraschend offenherzig. Was er sagt, ist in genauer Übereinstimmung mit den Worten des Herrn zu Ende des Prolog im Himmel, wo dieser die dem Mephistopheles zuertheilte Wirksamkeit bezeichnet.

Nicht weniger aufrichtig ist letzterer in dem was folgt, schon der obige Vers aber verkündet auf das klarste die Rolle, die er von Anfang bis zu Ende spielt. Er ist der Geist des Verneinens. Sein Wesen besteht im Widerstreit gegen das rein Wahre, gegen Ordnung und Schönheit, welche aus dem endlos schaffenden Wirken der Gottheit her-

vorgehen. Die verschiedenen Masken, unter denen wir ihn im zweiten Theile des Faust auftreten sehen, lassen sich alle im Lichte dieses nothwendigerweise verneinenden Wesens erklären. Sein hämischer, höhnischer Spott ist nicht allein ein Theil dieses Wesens, er wird noch erhöht dadurch, daß seine Bemühungen, die göttliche Weltordnung ins Schwanken zu bringen, sich fruchtlos erweisen, eine Thatsache, welche er in der Folge freimüthig zugesteht.

In seiner Betrachtung über das Chaos stützt Mephistopheles sich auf die Theogonie des Hesiod. Seine Anspielung auf die „Körper" beweist sein Verständniß der physischen und geistigen Wesenseinheit von Licht und Leben. Da er, wie bereits erwähnt, im Widmann'schen Werke dem Faust das Lesen des Evangelium Johannes verbietet, so dürfte seine Feindseligkeit gegen das Licht wohl mit folgenden Versen aus dem ersten Kapitel desselben Evangeliums in Zusammenhang zu bringen sein:

„In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen.

„Und das Licht scheinet in der Finsterniß, und die Finsterniß haben es nicht begriffen."

„Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich."

„Man verehre ferner d e n, der dem Vieh sein Futter giebt und dem Menschen Speise und Trank, soviel er genießen mag. Ich aber bete d e n an, der eine solche Productionskraft in die Welt gelegt hat, daß, wenn nur der millionteste Theil davon ins Leben tritt, die Welt von Geschöpfen wimmelt, sodaß Krieg, Pest, Wasser und Brand ihr nichts anzuhaben vermögen. Das ist m e i n Gott!" — Goethe's Gespräche mit Eckermann, 1831.

„Der Drudenfuß auf eurer Schwelle."

Drude ist das altdeutsche Wort für Hexe. Dem Drudenfuß oder Pentagramm legte man die ganz besondere Eigenschaft bei, böse Geister bannen zu können. Er besteht einfach in einem fünfeckigen Stern, also:

Man schrieb ihm eine solche Wirkung jedenfalls aus dem Grunde zu, daß die Figur sich in drei Dreiecke zerlegen läßt und so ein dreifaches Symbol der Dreifaltigkeit ist. Paracelsus schreibt dem Hexagramm eine ähnliche Kraft, obgleich in geringerem Grade zu. Das Pentagramm hat noch außerdem das Eigenthümliche, daß man es von einem Punkte aus zeichnen kann, ohne den Stift abzusetzen. Es gehört daher zu jenen hieroglyphischen Zeichen, die man bei Zerstreuung der Gedanken unwillkürlich hinzumalen pflegt. So sagt Tennyson in seinem Gedichte „Der Bach":

Doch Kätchen wandte schnell den Blick hinweg
Und malte leicht mit schlank gespitztem Fuß,
Im Kies des Gartens Zeichen wunderbar,
Wie eines Herenmeisters Pentagramm.

Gesang der „Geister."

Dieser bewundernswürdige Gesang ist unter dem Namen „Einschläferungslied" (Goethe selbst glaube ich war der erste der ihn so nannte) bekannt. Er gehört zu den wenigen Dingen, deren Deutung den Faust-Erklärern gar zu viel zu rathen aufgaben und ist daher meistens unberücksichtigt geblieben. Indem man aber alles Philosophische bei Seite läßt und einzig das im Auge behält, was Bedingniß der dichtenden Kunst ist, wird ein Verständniß des Liedes leicht zu gewinnen sein. Faust hat kein klares Bewußtsein davon, daß (was Mephistopheles freilich recht gut weiß) sein an Verzweiflung grenzender Unmuth aus dem gänzlichen Entbehren aller Freude des Sinnenlebens entspringt; es ist daher Sache dieser dienstbaren Geister, die Lust der Sinnenwelt in einer Reihe undeutlich in einander verschwimmender Bilder — die je zarter, formloser, fantastischer, um so lockender und verführerischer — vor seinen entzückten Blicken aufzurollen. Nebelhafte, träumerische Bilder sind es, die

nichts darbieten, woran sein Gemüth zu haften, oder sich zu erregen vermöchte; dagegen hinterlassen sie einen Eindruck in seinem Innern, der allmälig Form gewinnt. Der Nachklang des seltsam zauberischen, melodisch verwobenen Gesanges verweilt in seiner Seele, wo er fortwirkt, ohne daß Faust sich dessen bewußt ist, auch dann nicht, als er später (in der folgenden Scene) ausruft:

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!

„Denn dir die Grillen zu verjagen,
Bin ich als edler Junker hier."

Das Puppenspiel nennt Mephistopheles, bei seinem zweiten Auftreten, „wohlgekleidet." Auf dem Marionettentheater trug er ein rothes Wams, worüber ein langer schwarz seidener Mantel, und eine Hahnenfeder im Hut. Goethe behält diese Tracht absichtlich bei, da sie seiner Conception des Charakters, der, wie er bestimmt erklärte, nicht dämonisch, weil zu entschieden verneinend, sei, in genügender Weise entsprach. Einer der wenigen andeutenden Winke, die er sich über seine Intention entschlüpfen ließ, findet sich im Gespräch mit einem Engländer, vom Jahre 1825, das Eckermann wiedergiebt. „Freilich", sagte er, „würde ich Ihnen zum Faust noch nicht gerathen haben. Es ist tolles Zeug und geht über alle gewöhnlichen Empfindungen hinaus. Aber da Sie es von selbst gethan haben, ohne mich zu fragen, so mögen Sie sehen, wie Sie durchkommen. Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine innern Zustände nachempfinden können. So der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultat einer großen Weltbetrachtung wieder etwas sehr Schweres."

Man vergleiche sodann, was in der sechsten Scene Mephistopheles zur Hexe sagt:

Auch die Cultur, die alle Welt beleckt,
Hat auf den Teufel sich erstreckt.

„In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
Des engen Erdenlebens fühlen."

Hierher gehört möglicherweise das erste Fragment der Paralipomena, wiewohl sich auch gegen Ende der Scene eine Stelle dafür finden ließe. Mephistopheles fährt fort in den folgenden Zeilen, die sowohl in der Ausgabe von 1790 wie auch in der von 1808 weggelassen wurden, dem Faust anzurathen, andere Kleidung anzulegen:

Mephistopheles.
Wenn Du von außen ausgestattet bist,
So wird sich alles zu dir drängen;
Ein Kerl, der nicht ein wenig eitel ist,
Der mag sich auf der Stelle hängen.

Was die Daten dieser verworfenen Stellen des Faust betrifft, ist es mir nicht gelungen sichere Anhaltspunkte für dieselben zu finden. Die Mehrzahl der deutschen Kritiker stimmt darin überein, daß der erste Theil dieser Scene, die in der ersten Ausgabe wegblieb, späterhin wesentlich abgeändert ward und Einige gehen sogar so weit, die Stellen zu bezeichnen, die aus dem Jahre 1775 stammen und die, welche 1798 hinzugefügt worden sind.

„Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt."

„Wenn ich gedachte, mein Bette soll mich trösten, mein Lager soll mir's erleichtern;

„Wenn ich mit mir selbst rede: so erschreckst du mich mit Träumen und machest mir Grauen;

„Daß meine Seele wünschet erhangen zu sein, und meine Gebeine den Tod." — Hiob, VII, 13, 14, 15.

„Geisterchor."

Ohne es zu ahnen, überliefert sich Faust durch den Fluch den er ausstößt, — und worin er selbst des kindlichgläubigen Gefühls nicht schont, das ihn in der Frühe des Ostertags beschlich, — der Macht des Mephistopheles. In wenigen gewaltigen Versen deutet der Chor an, daß Faust mit der Ordnung der Dinge gebrochen habe. Aus der nächstfolgenden Rede des Mephistopheles ließe sich schließen,

daß es höllische Geister sind, die ihr Wehe! rufen, woraus ein sonderbarer Widerspruch zwischen dem Wesen dieser Geister und ihren Worten sich ergeben müßte. Bei Düntzer heißt es: „Ihr Wehgeschrei und ihre Klage über die Schönheit der Welt, die Faust zerschlagen, sowie die Bezeichnung als Halbgott können nur als Hohn der Geister gelten, welche, wie Mephistopheles, wohl wissen, daß sie ihm für das freventlich von sich gestoßene Glück keinen wahren Ersatz zu geben vermögen.“ Weniger logisch ist die Erläuterung, die Deycks giebt: „Gesunden kann er [Faust] nur durch eigne That; im festen Busen, durch hellen Sinn kann er sich Boden schaffen, dem neue Lieder entkeimen. Zu einem Leben der That und Dichtung, zur weiten, großen Welt, locken die Geister. Und Mephistopheles bietet sich zum Führer dar.“

Bei Leutbecher hingegen findet sich die Andeutung dessen, was ich für die wahre Intention des Geisterchors halte. Er sagt: „Die reinen, die Wesenharmonie befördernden Geister, hier die Repräsentanten seines bessern Bewußtseins, klagen über seinen Schritt und ermuntern ihn, neuen und bessern Lebenslauf schöner zu beginnen. Mephistopheles nennt diese Stimmen aber altkluge und schlägt die Vertragsbedingungen vor, Freuden verheißend, die Fausten von vorn herein nichtig erscheinen.“

Nicht ironisch ist der Wehruf, im Gegentheil deuten die Geister hier zum voraus den Gang der Dichtung an, wie er sich später entwickelt. Mephistopheles aber begreift dies so wenig wie Faust. Er täuscht sich hier ebenso wie zuletzt, am Schlusse des Ganzen.

Im Augsburger Puppenspiel steht ein guter Genius Faust zur Seite, der, nachdem dieser den Vertrag mit Mephistopheles unterzeichnet, ausruft: „Fauste! Wehe deiner armen Seele!“ und dann verschwindet.

„Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten giebt.“

„O warum müssen wir um von solchen Dingen zu

reden, Bilder gebrauchen, die nur äußere Zustände anzeigen! Wo ist vor ihm etwas Hohes oder Tiefes, etwas Dunkles und Helles? Wir nur haben ein Oben und Unten, einen Tag und eine Nacht. Und eben darum ist er (Christus) uns ähnlich geworden, weil wir sonst keinen Theil an ihm haben könnten." — Wilhelm Meister (Bekenntnisse einer schönen Seele).

Goethe legt nach dem Unterzeichnen des Vertrags dem Mephistopheles auch die Worte in den Mund:

Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

„Zeig' mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht."

Diese Stelle hat Anlaß zu vielen verschiedenartigen Auseinandersetzungen gegeben. Daß Mephistopheles verheißt: „Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn," wodurch Faust zu jenem Ausruf veranlaßt wird, ist dem Puppenspiele nachgebildet. Dort sagt Mephistopheles (vom Straßburger Puppentheater): „Ich will dir den Becher des Genusses voll und rauschend füllen, so wie er noch keinem Sterblichen gefüllt wurde."

Die Antwort des Faust scheint den Auslegern vielfach ein Räthsel geblieben zu sein. Einige, wie Deycks, Hartung, Rosenkranz und Leutbecher gehen flüchtig über die Stelle hinweg, während Andere den Sinn derselben zu zergliedern sich bestreben. Nachfolgende Citate umfassen das Hauptsächlichste der verschiedenartigen Erörterungen:

„Ich kenne deine wurmstichigen Gaben, spricht er [Faust]; welches von deinen herrlichen Erdengütern willst du mir bieten? Wie möchte auch Deinesgleichen je die Unruhe einer Menschenbrust zu ermessen im Stande sein? Hast du deine Speisen vorzusetzen, die nie sättigen? Oder kannst du nur Bäume zeigen, die täglich neu blühen und wieder ausschlagen? Mich ekelt die ewige Wiederkehr dieses gestrigen Laubes, dies Märchen, das, immer dasselbe, am Morgen erzählt wird und am Abend wieder dahinstirbt:

Zeig mir die Frucht die fault, eh' man sie bricht, und Bäume die sich täglich neu begrünen!" — Falk.

„Dies scheint Faust nur Spott und Hohn. Was könne ein Teufel einem Menschen geben, das ihn befriedige, wenn er es sich selbst nicht zu geben im Stande sei. Nur betrügerisch seien die Gaben eines Teufels, und wie sein Geld dem Quecksilber gleich zerrinne: so gewähre er nur Früchte, die vor dem Abbrechen nicht faulten, aber kein immer grünender Baum sprosse unter seiner Kunst und Pflege hervor." — Schubarth.

„Der Sinn ist deutlich der: — Ich weiß es wohl, du armer Teufel hast Schätze und noch andere vergängliche Freuden, die das Verlangen nur reizen um es unbefriedigt zu lassen, die nur blenden um zu täuschen und deren reeller Werth stets im umgekehrten Verhältniß zu ihrem gleißenden Verheißniß steht. Willst du mich locken, mußt du mir Früchte vorzeigen, die nicht erst faulen nachdem, nein, ehe sie gebrochen sind, die folglich nicht, gleich den Früchten bloßer Sinnlichkeit, durch äußern Schimmer vom Baume her in Versuchung führen, sondern faulen so oft man genußbegierig die Hand danach ausstreckt. Nicht die vergängliche Blüthe eines flüchtigen Frühlings sollst du mir zeigen, sondern die Bäume die sich täglich neu begrünen." — Blackie.

„Am wahrscheinlichsten ist es, daß Faust hier ziemlich dasselbe sagen will, wie im Nachfolgenden, wo er den Wunsch ausspricht, Alles zu genießen und zu erleben, was der Menschheit zuertheilt ist, gleichviel ob Schmerz oder Freude, ob Gelingen oder bittere Täuschung. In Anbetreff dieses Wunsches ist es begreiflich, wenn er sagt: Du kannst mir nichts bieten, was für Meinesgleichen einen wahrhaften Werth besäße, liegt es aber in deiner Macht die vergänglichen Freuden dieser Welt zu verschenken, nun, so gieb sie mir, damit ich genieße." — Hayward.

„Faust giebt es zu, daß der Teufel alle verschiedenen Arten der Giftfrucht besitzt, die er angeführt: Gold das in der Hand zerrinnt, Ehre die wie ein Meteor verschwindet,

Sinnenfreude die im Nu wieder dahin ist. All' diese Qualen aber sind für das krankhafte Sehnen Faust's, der in Seelenschmerz schwelgen möchte, viel zu zahm. Nein, sagt er, zeige mir die Frucht, welche fault ehe man sie bricht, und da dies seine unmäßige Schmerzenssehnsucht noch nicht genugsam ausdrückt, fügt er hinzu: zeige mir die Bäume, die täglich sich nur deshalb neu begrünen, um mit unaufhörlicher Hoffnung und Täuschung das Menschenherz zu foltern." — Brooks.

Nachdem ich den Bau dieser Rede sorgfältig erwogen, vermag ich keiner dieser sämmtlichen Erklärungen beizustimmen. Mit Ausnahme der ersten drei Verse ist dieselbe aus einem einzigen Satze gebildet, der nach seiner achten Verszeile plötzlich von einem Gedankenstrich unterbrochen wird. Die beiden Endverse, welche folgen, sind Metaphern, die in verächtlich spottender Weise die Summe aller trügerischen Gaben ziehen, die Mephistopheles, wie Faust zugiebt, zu vergeben hat. Sie wiederholen blos in anderer Form, was letzterer bereits in den vorhergehenden Versen ausgesprochen, wo er beginnt die Freuden aufzuzählen, deren hohlen Werth er kennt — als da Gold, Liebe, Ehre — dann aber unterbricht er sich plötzlich mit Ungestüm und ruft, auf jene Freuden sich beziehend, aus:

Zeig' mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

Es sprechen diese Bilder aus, daß alles, wonach der Mensch gewöhnlich trachtet, von lügnerischer, täuschender, unzulänglicher Art ist für die von höchstem Streben erfüllte Seele. Der ganze Ton ist ein scharf spöttischer und ungläubiger. Faust verlangt in Wirklichkeit gar nichts von Mephistopheles, selbst nicht die Schwelgerei der Selbstqual, zu der sein krankhaftes Gemüth neigt, und die Worte, in denen er gleich darauf die Wette bietet, scheinen eher von der ihr vorangehenden Rede des Mephistopheles, als von einem bestimmten Verlangen der eigenen Brust hervorgerufen zu werden.

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!“

Hier wird Faust ernst und bestimmt. Der Augenblick höchster Befriedigung ist ihm das Symbol endlos sich erneuernden Glückes. Da die Wette, welche Faust mit Mephistopheles eingeht, auf diesem Verspaare beruht, ist es nothwendig dasselbe im Gedächtniß zu behalten bis zum Schlusse des zweiten Theiles, wo man ihm nochmals begegnet.

Von einer solchen Bedingung verlautet nichts in der Faustsage. Dort besteht der Vertrag darin, daß Faust auf die Dauer von vierundzwanzig Jahren Alles, was er sich wünscht besitzen soll, worauf er dann mit Leib und Seele der Macht des Teufels verfällt. Eine geringe Ähnlichkeit mit dieser Stelle findet sich im Straßburger Puppenspiel, wo Mephistopheles spricht: „Faust, sagt ich dir nicht einstens, du kannst das Stundenglas deiner Zeit selbst zerschlagen; du hast es in diesem Augenblick gethan — —.“

„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist.“

„Man sagt mit Recht, fuhr Goethe fort, daß die gemeinsame Ausbildung menschlicher Kräfte zu wünschen und auch das Vorzüglichste sei. Der Mensch aber ist dazu nicht geboren, jeder muß sich eigentlich als ein besonderes Wesen bilden, aber den Begriff zu erlangen suchen, was alle zusammen sind.“ — Eckermann's Gespräche mit Goethe, 1825.

In der Ausgabe vom Jahre 1790 beginnt die Scene mit obigem Vers, worauf sie dann bis zu Ende, ohne die geringste Abänderung, ganz so wie in ihrer gegenwärtigen Abfassung zu lesen ist.

„So hab' ich dich schon unbedingt. —“

Goethe bedient sich öfters des Gedankenstrichs. Er pflegt ihn anzuwenden, um einen Wechsel in der Anrede sowohl als eine Bewegung des Sprechenden anzudeuten. Ein Beispiel hiervon ist bereits in einer früheren Bemerkung angeführt worden. Gegenwärtig richtet Mephistopheles seine Rede an den bereits abgetretenen Faust, dem er nachblickt.

Am Schlusse des obigen Verses kehrt er sich dann ab und redet von ihm, im Selbstgespräch fortfahrend, in der dritten Person.

„Encheiresin naturae nennt's die Chemie.“

Beim Auftreten des Schülers (der uns als Baccalaureus noch einmal im zweiten Theile begegnet) übernimmt nicht nur Mephistopheles die Rolle des Faust, es übernimmt Goethe auch die Maske des Mephistopheles. Es wurde diese Zwischenscene, die durchaus Goethe's eigene Erfindung ist, während seines Verkehrs mit Merck gedichtet, wo auch die Art und Weise, wie man von den Lehrstühlen der Universitäten aus die Wissenschaften vortrug, an der er wenig Gefallen gehabt, ihm noch frisch im Gedächtniß stand.

Über das Studium der Logik auf der Universität zu Leipzig, berichtet er in Wahrheit und Dichtung Folgendes: „Meine Collegia besuchte ich anfangs emsig und treulich: die Philosophie wollte mich jedoch keineswegs aufklären. In der Logik kam es mir wunderlich vor, daß ich diejenigen Geistesoperationen, die ich von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtete, so auseinander zerren, vereinzelen und gleichsam zerstören sollte, um den rechten Gebrauch derselben einzusehen. Von dem Dinge, von der Welt, von Gott glaubte ich ungefähr so viel zu wissen, als der Lehrer selbst und es schien mir an mehr als einer Stelle gewaltig zu hapern.“

Die spanischen Stiefeln, die Mephistopheles erwähnt, sind mittelalterliche Folterwerkzeuge. Sie bestanden aus hölzernen Formen, in denen die Waden eingeschraubt und bis zum äußersten Grade zusammengepreßt wurden.

Von der Logik geht Mephistopheles auf das Verfahren in der wissenschaftlichen Analytik über, wobei Goethe vielleicht die Zeilen von Pope vorschwebten:

Zergliedernd spüret man dem Leben auf,
Gefunden, hat den Tod man gleich im Kauf.

Im Gespräch mit Falk sind es Ansichten ähnlicher Art die er ausdrückt: „Unsere Naturforscher lieben das Aus-

führliche. Sie zählen uns den ganzen Bestand der Welt in lauter besonderen Theilen zu und haben glücklich für jeden besonderen Theil einen besonderen Namen. Das ist Thonerde! das ist Kieselerde! das ist dies und das ist das! Was bin ich nun aber dadurch gebessert, wenn ich auch alle diese Benennungen inne habe? Mir fällt immer, wenn ich dergleichen höre, die alte Lesart aus Faust ein:

Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Bohrt sich selber Esel und weiß nicht wie!

Was helfen mir denn die Theile? was ihre Namen? Wissen will ich, was jeden einzelnen Theil im Universum so hoch begeistigt, daß er den andern aufsucht, ihm entweder dient oder ihn beherrscht, je nachdem das allen ein- und aufgeborne Vernunftgesetz in einem höheren oder geringeren Grade, den zu dieser, jenen zu jener Rolle befähigt. Aber gerade in diesen Punkten herrscht überall das tiefste Stillschweigen."

In einem Briefe an Wackenroder, der Professor der Chemie in Jena war, äußerte sich Goethe, im Januar 1832: „Ob wir gleich gern der Natur ihre geheime Encheiresis, wodurch sie Leben schafft und fördert, zugeben und, wenn auch keine Mystiker, doch zuletzt ein Unerforschliches eingestehen müssen, so kann der Mensch, wenn es ihm Ernst ist, doch nicht von dem Versuche abstehen, das Unerforschliche so in die Enge zu treiben, bis er sich dabei begnügen und sich willig für überwunden geben mag."

Düntzer erklärt: das griechische Wort encheiresis heißt eigentlich Angriff, Behandlung, ward aber, wie wir hier sehen, auf die geheime Wirkung der Natur übertragen."

„Als dictirt' euch der heilig' Geist."

Mephistopheles verspottet hier das, während der akademischen Vorlesungen übliche Nachschreiben der Studenten, welches die Professoren dadurch begünstigen, daß sie eines langsamen und abgemessenen Vortrags sich befleißigen.

„Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.“

In der „Hexenküche“ sagt Mephistopheles:

Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört,
Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen.

Anderswo jedoch äußert Goethe, Worte seien nur Versuche, „die Erscheinungen zu fassen und auszudrücken, ewig unzureichende Annäherungen.“

Mephistopheles bezieht sich vielleicht bei obigem Verse auf den Buchstaben, der tödtet, und daß er ihn anpreist, steht sonach ganz mit seinem Wesen in Einklang.

„Wir sehn die kleine, dann die große Welt.“

In diesem Verse haben wir den Inhalt beider Theile des Faust. Ein Bezug auf den Mikrokosmus und Makrokosmus der Kabbala, ist hier nicht vorhanden. „Die kleine Welt“ bedeutet die Erfahrungen, Bewegungen und Leidenschaften des Menschengemüths. Faust tritt nun aus seiner Zurückgezogenheit heraus, um ein Mensch zu sein wie andere Menschen. So weit es erforderlich, ist dies der im ersten Theile verfolgte Plan. „Die große Welt“ bedeutet das Leben auf dem ausgedehnteren Schauplatz der That, wo geistige Triebkräfte an Stelle der Empfindungen und Leidenschaften treten und die engen Beziehungen des Individuums in die Bestrebungen der gesammten Menschheit übergehen, wo Faust zur vollen Kenntniß des menschlichen Lebens gelangt, mit Staatsangelegenheiten, Kriegführung, Wirksamkeit auf großartigem Felde und zu weitgreifenden, haltbaren Endzwecken in Berührung kommt. Dieser letzteren Erfahrung ist der zweite Theil der Dichtung gewidmet.

„Vor andern fühl' ich mich so klein,
Ich werde stets verlegen sein.“

Die nachfolgende Strophe ist das zweite Fragment der Paralipomena und hat jedenfalls zur Antwort auf obige Verse dienen sollen. Mir scheint das Bruchstück aus späterer Zeit zu stammen und es dürfte sich annehmen lassen, daß Goethe es verwarf, weil der Inhalt nicht mit dem Ton,

welchen Mephistopheles in dieser Scene anschlägt, in Übereinstimmung ist:

Seht mir nur ab, wie man vor Leute tritt!
Ich komme lustig angezogen,
So ist mir jedes Herz gewogen;
Ich lache, gleich lacht jeder mit.
Ihr müßt, wie ich, nur auf euch selbst vertrauen,
Und denken, daß hier was zu wagen ist:
D'rum es verzeihen selbst gelegentlich die Frauen,
Wenn man mit Anstand den Respekt vergißt.
Nicht Wünschelruthe, nicht Alraune,
Die beste Zauberei liegt in der guten Laune:
Bin ich mit allen gleich gestimmt,
So seh' ich nicht, daß man was übel nimmt.
Drum frisch an's Werk und zaudert mir nicht lange!
Das Vorbereiten macht mir bange.

„Ich gratulire dir zum neuen Lebenslauf."

Hier hätte vermuthlich die Disputationsscene, welche Goethe zur weiteren und klareren Veranschaulichung der Charaktere von Faust, Wagner und Mephistopheles projektirte, sich anreihen sollen. Aus dem rohen Entwurf dieser Scene, der uns in den Paralipomena aufbewahrt ist, kann man sich einen Begriff machen, wie dieselbe beschaffen gewesen, wenn sie zur Ausführung gelangt wäre, sowie die Gründe sich vorstellen, welche die Verwerfung bedingten. Ich führe daher nachfolgend das kurze und nicht immer (außer für ihn selbst) verständliche Schema Goethe's an und zwar so, daß die sechs dazu gehörigen rhythmischen Reden an entsprechender Stelle eingerückt sind.

Disputation.

Halbchor, andere Hälfte, Tutti der Studenten, den Zustand ausdrückend. Das Gedräng, das Wogen, das Aus- und Einströmen.

Schüler (von innen).

Laßt uns hinaus! wir haben nicht gegessen
Wer sprechen darf, wird Speis' und Trank vergessen;
Wer hören soll, wird endlich matt.

Schüler (von außen).

Laßt uns hinein! wir kommen schon vom Kauen;
Denn uns hat das Convict gespeist.
Laßt uns hinein! wir wollen hier verdauen;
Uns fehlt der Wein, und hier ist Geist.*)

Wagner, als Opponent. Macht ein Compliment. Einzelne Stimmen. Rector zum Pedell. Die Pedelle, die Ruhe gebieten.

Fahrender Scholasticus [Mephistopheles] tritt auf. Schilt die Versammlung. Chor der Studenten, halb, ganz. Schilt den Respondenten. Dieser lehnt's ab.

Fahrender Scholasticus.

Hinaus! Hinein! Und keiner von der Stelle!
Was drängt ihr euch auf dieser Schwelle?
Hier außen Platz! und laßt die Innern fort!
Besetzt dann den verlassnen Ort!

Faust nimmt's auf. Schilt sein Schwadroniren. Verlangt, daß er articulire.

Mephistopheles thut's, fällt aber gleich in's Lob des Vagirens und der daraus entstehenden Erfahrung.

Chor, halb.

Schüler.

Der ist vom fahrenden Geschlecht.
Er renommirt, doch er hat Recht.

Faust. Ungünstige Schilderung des Vagirens.

Chor, halb.

Mephistopheles. Kenntnisse, die dem Schulweisen fehlen.

Mephistopheles.

Wer spricht von Zweifeln? laßt mich's hören!
Wer zweifeln will, der muß nicht lehren;
Wer lehren will, der gebe was!

Faust. *Γνῶθι σεαυτόν,* im schönen Sinn. Fordert den Gegner auf, Fragen aus der Erfahrung vorzulegen, die Faust alle beantworten wolle.

Mephistopheles. Gletscher. Bolognesische Feuer. Fata Morgana. Thier. Mensch.

Faust. Gegenfrage, wo der schaffende Spiegel sei.

Mephistopheles. Compliment. Die Antwort ein andermal.

Faust. Schluß. Abdankung.

Chor, als Majorität und Minorität der Zuhörer.

Wagner's Sorge, die Geister möchten sprechen, was der Mensch sich zu sagen glaubte.

---

*) Beide Reden sind Theile der Halbchöre. In der letztern wird auf die ärmliche Kost, welche unbemittelten Studenten im Convict aufgetischt wird, und den fehlenden Wein angespielt.

Es wäre indeß möglich, daß Goethe beabsichtigt hätte, die Disputation an Stelle des Gesprächs zwischen Mephistopheles und dem Schüler treten zu lassen, in welchem Falle sie im Frühjahr 1788 zu Rom entworfen sein müßte. Am ersten März dieses Jahres schrieb Goethe: „Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht," u. s. w. Die Ausgabe von Goethe's Schriften, die Göschen 1790 besorgte, war bestimmt, die bis dahin vollständige Sammlung derselben zu veröffentlichen und diesem Umstande allein mag es zuzuschreiben sein, daß Faust als „Fragment" im siebenten Bande erschien.

„Auerbach's Keller in Leipzig."

Die Räumlichkeit, in welcher diese Scene spielt, besitzt ein doppeltes Interesse, einmal durch ihre Verbindung mit der alten Faustsage, dann auch in Hinsicht auf Goethe's akademische Lehrzeit. Wer nach Leipzig kommt und das alte Haus Nro. 1 in der Grimmaischen Straße nahe am Marktplatze aufsucht, wird in ziemlich gleicher Höhe mit dem Straßenpflaster ein Schild bemerken, das die Aufschrift „Auerbach's Keller" trägt. Der Weisung dieses Schildes folgend, gelangt man in zwei gewölbte Räume, welche vier Jahrhunderte lang von Witz, Gesang und Zechgelagen lustiger Gesellen widerhallten. Dort kann man noch heute am oberen Ende des Tisches, der im zweiten Gemache steht, sich da niederlassen, wo Faust und Goethe einst gesessen, sich Wein bestellen beim siebzigsten oder achtzigsten Nachfolger des ursprünglichen Gastwirths und unterdessen die beiden merkwürdigen Wandgemälde besehen, die möglicherweise schon seit dem Jahre 1525 die halbrunden Flächen der Bögen ausgefüllt haben.

Der Faustsagen giebt es in Deutschland eben so viele wie der Sagen von Erdgnomen und unterirdisch gebannten Kaisern, jene Bilder aber sind so viel ich weiß, das Einzige was örtlich noch auf Faust hinweist. Widmann in seinen „Wahrhafftigen Historien" (1599) nennt als den

Zeitpunkt, wo Faust öffentlich sich der Schwarzkunst befleißigte, das Jahr 1525. Diese Jahreszahl tragen auch die Gemälde, was entweder die Zeit bezeichnen kann, in welcher sie entstanden, oder das Jahr, in welchem der von ihnen behandelte Vorfall sich ereignete. Da aber in den Inschriften, welche die Gemälde tragen, des Schicksals gedacht wird, von dem Faust schließlich ereilt ward, so herrscht in diesem Punkte große Meinungsverschiedenheit unter den Alterthumsforschern und Gelehrten. Das alte Haus wurde 1530 neu aufgebaut, nur die solid gemauerten Kellergewölbe des älteren Baues blieben augenscheinlich unversehrt. Die Gemälde, welche keineswegs von einem üblen Künstler herstammen, sind nicht allein stark verräuchert, sie sind auch in den Jahren 1636, 1707 und 1759 theilweise übermalt worden. Unterhalb der heutigen Inschriften sind Spuren einer älteren vorhanden, die vermuthlich mit der jetzigen gleichlautend waren, was sich aber freilich mit Gewißheit nicht behaupten läßt.

Das erste Gemälde (etwa zehn Fuß breit und vier Fuß hoch) stellt Faust dar mit vollem Bart, Halskrause, Mantel und Pelzmütze, wie er, einen schön gearbeiteten Becher in der Hand, den Vorsitz am Tische hat. Ihm zunächst sitzt ein Student, der Wein, gleichsam als Libation, aus erhobenem Glase gießt. Außer diesem sitzen noch sieben andere Studenten um den Tisch, von denen zwei trinken, während die übrigen fünf auf einem Clarichord, einer Leyer, Flöte, Violine und Baßgeige Musik machen. Links von der Gruppe befindet sich ein Weinfaß, neben welchem ein aufwartender Ganymed in Pluderhosen steht. Ein schwarzes Hündchen im Vordergrunde, scheint sein Augenmerk auf Faust zu haben. Unter diesem Bilde steht die Inschrift:

VIVE. BIBE. OBGRÆGARE. MEMOR FAVSTI.
HVIVS ET HVIVS.
POENÆ: ADERAT CLAVDO HÆC ASTERAT
AMPLA GRADV. 1525.

Einige der deutschen Gelehrten lesen das Distichon folgendermaßen:

Vive, bibe, obgraecare, memor Fausti hujus et hujus
Poenae: aderat claudo haec ast erat ampla gradu.

(Lebe, trinke, saufe, doch gedenke an Faust und seine Strafe: sie kam langsam, aber in reichem Maße.)

Das andere Gemälde stellt Faust dar, wie er auf dem Weinfasse davonreitet. Bereits durch die Thür verschwindend, winkt er den Anwesenden mit der Hand den Abschiedsgruß zu. Der Gastwirth, die Kellner und Gefährten blicken ihm nach und sehen sich unter einander an mit Furcht und Staunen. Die sechszeiligen Knittelverse, die unter dem Bilde stehen, deuten, da sie Faust's Ende erwähnen, gleichfalls auf eine spätere Zeit des Entstehens hin. Sie lauten:

Doctor Faust zu dieser Frist
Aus Auerbach's Keller geritten ist,
Auf einem Faß mit Wein geschwind,
Welches geseh'n viel Mutterkind,
Solches durch seine subtile Kraft hat gethon,
Und des Teufels Lohn empfangen davon. 1525.

Goethe folgte also, indem er Faust nach dem Vertrag gen Leipzig führt, der alten Sage. Es finden sich jedoch in dieser Scene satyrische Anspielungen, an welchen sich erkennen läßt, daß eigene Erinnerungen mit dem Überlieferten verwoben sind. Die von der Sage übertragenen Vorgänge erhalten übrigens dadurch eine andere Färbung, daß Mephistopheles der Hauptträger der Handlung ist, während Faust sich als passiver, ja widerstrebender Zuschauer dabei verhält.

„Ein garstig Lied! Pfui! ein politisch Lied!"

Als Goethe diesen Vers dichtete, wollte er vermuthlich nichts weiter ausdrücken, als ein verächtliches Gefühl, das er im Stillen für das „heilige Römische Reich" hegte, welches durch die Krönung zu Frankfurt und verschiedene Rechts- und Amtsformen noch Lebenszeichen von sich gab. Trotzdem haben Goethe's literarische Gegner diesen Vers

benutzt, um an ihm zu beweisen, er wolle alles Politische aus der Dichtkunst verbannt haben. Daß er sich während der patriotischen Volkserhebung der Jahre 1813 und 1814 still verhielt, ist ihm als vollständige Gleichgültigkeit gegen das Geschick des Landes und Volkes zur Last gelegt worden, auch hat man in willkürlicher Weise daraus Schlüsse auf seine persönlichen politischen Ansichten gezogen. Im Gespräch mit Soret, im Jahre 1830, spricht Goethe sich, nachdem er seine aufrichtige Bewunderung der politischen Lieder von Beranger ausgedrückt, folgendermaßen aus:

„Ein politisches Gedicht ist überhaupt im glücklichsten Falle immer nur als Organ einer einzelnen Nation, und in den meisten Fällen nur als Organ einer gewissen Partei zu betrachten; aber von dieser Nation und von dieser Partei wird es auch, wenn es gut ist, mit Enthusiasmus ergriffen werden. Auch ist ein politisches Gedicht immer nur als Product eines gewissen Zeitzustandes anzusehen, der aber freilich vorübergeht und dem Gedicht für die Folge denjenigen Werth nimmt, den es vom Gegenstande hat.

Dem fügte er dann, nachdem Soret an die Angriffe erinnerte, die sich damals gegen Goethe erhoben hatten, hinzu: „Wie hätte ich die Waffen ergreifen können ohne Haß und wie hätte ich hassen können ohne Jugend! Hätte jenes Ereigniß mich als einen Zwanzigjährigen getroffen, so wäre ich sicher nicht der letzte geblieben; allein es fand mich als einen, der bereits über die ersten Sechzig hinaus war. — — — Es ist mit dem Nationalhaß ein eigenes Ding. Auf den untersten Stufen der Kultur werden Sie ihn immer am stärksten und heftigsten finden. Es giebt aber eine Stufe, wo er ganz verschwindet und wo man gewissermaßen über den Nationen steht, und man ein Glück oder ein Wehe seines Nachbarvolkes empfindet, als wäre es dem eigenen begegnet. Diese Kulturstufe war meiner Natur gemäß, und ich hatte mich darin lange befestigt, ehe ich mein sechzigstes Jahr erreicht hatte.“

Der Ausruf Branders ist in der That von so geringer Bedeutung, daß nicht lange nachher Mephistopheles, in

derselben Scene, ein Lied singt, das die beißendste politische Satyre enthält.

„Schwing' Dich auf, Frau Nachtigall."

Die Volkslieder enthalten verschiedene Variationen dieses Thema. Die „Liebesbotschaft", vom Jahre 1639, hebt an:

Schwing' dich auf, Frau Nachtigall, geschwinde!
Vor meines Liebchen Fensterlein dich finde,

und in einem anderen ziemlich gleichzeitigen Volksliede kommen die Zeilen vor:

Frau Nachtigall, Frau Nachtigall,
Grüß meinen Schatz vieltausendmal.

Der Ausdruck „Frau Nachtigall" findet sich bereits bei den Minnesängern des elften Jahrhunderts und hat sich später in den Volksliedern und -Balladen erhalten. Den dreizeiligen Gesang, den Frosch darauf anstimmt, um Siebel (der in der Liebe betrogen worden und diese Liebeslieder übel aufnimmt) damit zu ärgern, scheint von Goethe selbst zu stammen.

„Es war eine Ratt' im Kellernest".

Goethe schrieb dieses Lied, das durchaus eigene Erfindung ist, aller Wahrscheinlichkeit nach im September des Jahres 1775, wo seine Liebe für Lili den leidenschaftlichsten Grad erreichte. In einem Briefe, den er damals an die Gräfin Auguste Stollberg von Offenbach aus richtete, heißt es: „Ist der Tag leidlich und stumpf herumgegangen, da ich aufstund, war mir's gut, ich machte eine Scene an meinem Faust." Dann, nachdem er die Tageserlebnisse geschildert, fährt er fort: „Mir war's in all dem, wie einer Ratte, die Gift gefressen hat; sie läuft in alle Löcher, schlürft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, das ihr in den Weg kommt, und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer." In dem Liede übt Brander nicht nur Spott an Siebel, sondern Goethe, um sich der quälenden Unruhe zu entziehen die ihm die stärkste Herzensneigung seines Lebens bereitet, treibt Spott mit sich selbst.

Das vergleichsweise Heranziehen der wohlbeleibten Gestalt Luther's scheint ebenfalls bestimmt, Siebel lächerlich zu machen, der später von Altmayer „als der Schmerbauch mit der kahlen Platte" bezeichnet wird. Der Vers gab indeß nach gewissen Richtungen hin großen Anstoß und es wurde der Anfang des Liedes, als Faust in Dresden, unter Tieck's Leitung, auf die Bühne gebracht ward, also umgeändert:

Es war eine Ratt' im Kellernest,
Lebte nur von Butter und Käse,
Hatte sich ein Ränzlein angemäst't
Wie der gelehrteste Chinese.

„Es ist ein klein Paris, und bildet seine Leute".

Was Kunst, Literatur und Geselligkeit betraf, herrschte in Leipzig, während der Zeit, wo Gottsched die geistige Richtung angab, das oft lächerliche Bestreben, es im Geschmacke den Parisern gleich zu thun. Wiewohl es bereits zwanzig Jahre waren, seit Lessing den ersten Streich gegen die Pedanterie und das Zwangswesen dieser Richtung geführt hatte, war Gottsched, als Goethe die Universität in Leipzig bezog, noch unter den Lebenden und seiner Autorität nur theilweise beraubt. In „Wahrheit und Dichtung" schildert Goethe in lebhafter Weise die gezierte Feinheit, deren man sich in Bezug auf Kleidung, Sprache und Manieren befleißigte, und die Widerwärtigkeiten, die ihm erwuchsen, als er sich genöthigt sah dieselbe nachzuahmen. Man verwies ihm, als gemein, die derbe, kernige, gerade Ausdrucksweise seines heimischen Dialekts und verlangte, daß er spreche wie man schreibe, auch fand man an seinen Geberden und Bewegungen beständig etwas auszusetzen.

„Ihr seid wohl spät von Rippach aufgebrochen."

Rippach war die letzte Poststation auf dem Weg von Weißenfels nach Leipzig. Die von Frosch gemachte Bemerkung war eine unter den älteren Burschen übliche, wenn es galt, die Füchse aufzuziehen. Mit „Hans von Rippach"

wird ein roher, tölpelhafter Mensch, ohne Lebensart, bezeichnet und indem Frosch also die Vermuthung aufstellt, beide, Faust und Mephistopheles, hätten wohl bei Jenem zur Nacht gespeist, will er auf feine Manier sagen, daß sie im Vergleich zu den galanten leipziger Parisern, unwissende, bäuerische Gesellen wären.

„Es war einmal ein König“.

Dieses Lied wird einstimmig für die beißendste und derbste Satyre auf solche Hofmänner erklärt, welche sich in die Gunst des Herrschers einzuschmeicheln wissen und nachdem sie Amt und Einfluß gewonnen, ihrem ganzen Geschlecht ein Unterkommen bereiten, sowie in ihrer bevorzugten und begünstigten Stellung die Gesellschaft straflos belästigen und schädigen dürfen. Von einigen Auslegern wird behauptet, daß Goethe einen Günstling am Weimar'schen Hofe besonders dabei im Auge gehabt. Falk bemerkt, daß das Verspaar am Ende, welches als Chor wiederholt wird, die Freude des Volkes darüber ausspricht, daß es dem Zwange der Hofgesetze nicht unterworfen sei. Denn ihm steht es frei, Ungeziefer und Schmarotzer, sobald sie lästig werden, sich aus dem Wege zu schaffen.

„Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden“.

Diese Bemerkung Brander's darf nicht im politischen Sinne aufgefaßt werden. Das deutsche Nationalgefühl den Franzosen gegenüber, machte sich in der Dichtung schon viele Jahre vor dem Erwachen der politischen Feindschaft beider Nationen geltend, die erst unter dem Drucke der Napoleon'schen Kriege dauernd um sich griff. Zur Zeit, wo diese Scene gedichtet, war eine starke Bewegung im Gange gegen Gottsched und dessen Schule sowohl als gegen die von vielen deutschen Regenten, an ihrer Spitze Friedrich der Große, an den Tag gelegte Vorliebe für die Literatur und den Geschmack der Franzosen. Lessing, und in höherem Maße Klopstock, hatten bereits den Grund zu dem literarischen Deutschthum gelegt, das Goethe und dessen Zeitgenossen für alle Zeit befestigten.

Diese Änderung der Sinnesart ergriff zuerst die jüngere Generation, zumal die Studenten, und Brander ist unter den in Auerbach's Keller Anwesenden der aufgeklärteste und anständigste Repräsentant derselben.

„Nun zieht die Pfropfen, und genießt."

Goethe entnahm dieses Zauberstückchen der Sage, wo jedoch nicht Mephistopheles, sondern Faust es ausführt. Es war zu Erfurt, wo es sich ereignete und wird also bei Widmann erzählt: „Und spricht [Faust] zu jhnen, ob sie nicht ein frembden Wein oder zween versuchen oder kosten wolten, er sey gleich ein Reinfal, Malvasier, Spannisch oder Frantzösisch Wein, darauff mit lachendem mund antworteten sie, ja sie sind alle gut, bald fördert Faustus ein Börer, fehet an auff die seiten am tischblat vier löcher nach einander zu boren, stofft zepfflin für, vnd heiß jm ein par schöner gleser schwencken, vnd bringen, als den zeucht er ein zäpfflin nach dem andern auß diesem tischblat, da sprangen obgemelte wein herauß in die gleser, des verwunderten sich die geste, lachten vnd waren guter ding, versuchten mit grosser begird disen köstlichen wein."

Dadurch, daß Mephistopheles zum Urheber dieses Blendwerks wird, erscheint die Begebenheit in der Faustdichtung in einem andern Lichte als in der Sage. Faust redet während dieser ganzen Scene nur zweimal, erst ist es ein bloßer Gruß, dann die Bemerkung, daß er nun des Zeuges müde sei. Von diesem Punkte aus hat er mit dem Faust der Sage nichts mehr gemein.

„Falsch Gebild und Wort
Verändern Sinn und Ort".

Auch diese letzte Zauberposse, die Mephistopheles den Studenten spielt, ist der Faustsage entlehnt, wiewohl sie in einer noch älteren Quelle ihren eigentlichen Ursprung zu haben scheint. In einem lateinischen Werke von Camerarius, das 1602 erschien, wird erzählt: „Als er [Faust] sich einst unter einigen seiner Bekannten befand, die viel

von seinen Zauberkünsten gehört hatten, baten ihn diese, ihnen eine Probe dessen abzulegen, was er vermöge. Nach langem Weigern gab er endlich den ungestümen Bitten der nicht mehr ganz nüchternen Gesellschaft nach, indem er ihnen zu willfahren versprach. Als sie darauf einstimmig einen Weinstock voll reifer Trauben in der Voraussetzung sich wünschten, daß er diesen in der Winterszeit nicht beischaffen könne, versprach Faust, daß er sofort einen Weinstock aus dem Tische wolle hervorwachsen lassen, doch nur unter der Bedingung, daß sie so lange tiefes Stillschweigen beobachten und sich nicht von ihren Plätzen rühren würden, bis er ihnen erlaube die Trauben abzuschneiden, anders drohe ihnen der Tod. Nachdem sie dies versprochen, blendete er derart Gesicht und Sinne der zechenden Gesellschaft, daß sie einen schönen Weinstock zu sehen wähnten, und an ihm so viele große herrliche Trauben als Personen unter ihnen waren. Bestochen von dem Wunder, das sie erblickten und durstig vom Rausche zogen sie die Messer voller Erwartung des Augenblicks, da es ihnen erlaubt sein würde, die Trauben abzuschneiden. In diesem Wahn ließ Faust sie beträchtliche Zeit verharren, bis endlich Weinstock und Trauben sich in Dunst auflösten und sie wahrnahmen, daß einer des andern Nase für eine Traube gehalten und das Messer daran gesetzt hatte.

Der Chor „Uns ist ganz kannibalisch wohl" u. s. w., den die Studenten singen, nachdem sie die verschiedenen Weine gekostet, ist in der Art derber Trinklieder, die unter den Burschenschaften üblich sind. Die Verwandtschaft des Lautes in „sauf" und „Sau" mag wohl ursprünglich zur Bildung des groben Kraftausdrucks „sauwohl" geführt haben, ein Wort dessen sogar Goethe sich in einem Briefe an Merck bedient, wo er sagt: „Ist mir auch sauwohl geworden".

„Die Hexenküche."

Diese Scene steht ebenso wenig wie die „Walpurgisnacht" in irgend einer Beziehung zur Faustsage. Das

Hauptmotiv der Hexenküche ist natürlich die sinnliche Wiederverjüngung Faust's, die der Begegnung mit Margarethe vorausgeht. Doch scheint es, daß Goethe mit keckem Eingriff, wie er sich nicht selten in seinem Leben und in seinen Schriften zeigt, noch nebenbei das ganze Rüstzeug des Zauberwesens und dessen Verwendung in der Dichtkunst, possenhaft darstellen wollte. Er schrieb die Scene zu Ende März 1788, im Garten der Villa Borghese in Rom, und zwar zu einer Zeit, wo die Anmuth, Schönheit und unnachahmliche Symmetrie der antiken Kunstwerke ihn ganz erfüllten. Vielleicht erwuchs gerade aus dem Kontraste zwischen den ästhetischen Bestrebungen, die er mit Leidenschaft verfolgte, und der Art des Thema, welches er behandelte, das häßliche, derbe, tolle Treiben, das er zur Darstellung bringt. Da in den Gesprächen zwischen Mephistopheles, der Hexe und den Thieren ein verborgener, die Neugierde reizender Sinn mehrfach zu Grunde liegt, ist die Scene manchem Erklärer ein Räthsel geblieben, Goethe aber war ein viel zu vorzüglicher Künstler, als daß gerade die Wirkung des Räthselhaften, die er durch die einfachsten Mittel, nämlich die, seine eigenen klaren Ideen in das Kauderwälsch der Zauberkunst einzukleiden, herbeigeführt, nicht in seinem Plane hätte liegen sollen. Daß aber zwischen diesen Ideen kein Zusammenhang zu sein braucht und keine übereinstimmende Allegorie beabsichtigt war, geht aus dem hervor, was Falk aus Goethe's eigenem Munde darüber berichtet. Letzterer sagt: „Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzengesprächen in der Hexenküche, die im Faust vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretiren und dem Allegorisiren dieses dramatisch-humoristischen Unsinns nie so recht fortgewollt. Wahrlich, man sollte sich in seiner Jugend öfter den Spaß machen und ihnen solche Brocken wie den Brocken hinwerfen.“

„Und schafft die Sudelköcherei
Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?“

Eine Verjüngung von dreißig Jahren müßte Faust in einen ungefähr zwanzigjährigen, an der Schwelle des Manneslebens von neuem stehenden Jüngling verwandeln, bedenkt man jedoch, daß er wie zu Anfang der Tragödie angedeutet wird, erst seit zehn Jahren Lehrer der akademischen Jugend ist und vor nicht geraumer Zeit sich das Doktordiplom erworben hat, so stoßen wir hier, da er demnach doch schwerlich über fünf und dreißig Jahre zählen könnte, auf einen sichtlichen Widerspruch. Düntzer glaubt ein Versehen Goethe's in der Zeitrechnung zu bemerken, welches daraus entstand, daß zwischen Abfassung der ersten und der vorliegenden Scene eine lange Pause eintrat.

„Wir kochen breite Bettelsuppen.“

Dieser Vers klärt uns über Manches auf, was in dieser Scene mit Satyre verlarvt ist. Im Juli 1797 schreibt Goethe, bei Rücksendung eines Buches, an Schiller: „Hier kommt der abermals ermordete, oder vielmehr in Fäulniß übergegangene Gustav der Dritte; es ist so recht eigentlich eine Bettelsuppe, wie sie das deutsche Publikum liebt.“ Hätte Falk die Veröffentlichung des Briefwechsels erlebt, er würde den Vers gewiß nicht folgendermaßen erklärt haben: „Die breiten Bettelsuppen beziehen sich wohl ironisch auf den breiten Aberglauben, der sich mit einem dicken, handgreiflichen Schatten bei allen Völkern durch die ganze Weltgeschichte hinlagerte.“ Es möchte wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Goethe mit Obigem und dem zusammenhanglosen Gereime des Katers auf gewisse, zur Zeit allgemein beliebte Literatur-Erzeugnisse hindeuten wollte.

„Wärst du ein Dieb,
Wollt' ich dich gleich erkennen.“

Die Kunst mittelst eines Siebes wahrzusagen (Koskinomantie), war schon den Alten bekannt. Theokrit erwähnt ihrer in der dritten Idylle. Aus dem Leben des Domini-

kanermönchs Campanella, mit dessen Werk de sensu rerum Goethe scheint bekannt gewesen zu sein, wird Folgendes erzählt: Es war einigen Knaben ein Mantel abhanden gekommen, und um nun ausfindig zu machen, wo er zu suchen sei, hingen sie ein Sieb bei der Mitte an einem Pflocke auf und sprachen dann: „Im Namen des heiligen Petrus und im Namen des heiligen Paulus, hat der und der nicht den Mantel gestohlen?“ So gingen sie eine Menge Namen der Reihe nach durch, allein das Sieb rührte sich nicht, bis sie den Namen Flavius ausgesprochen, wo es anfing sich rings zu drehen. Campanella, der dies mit ansah, erstaunte sehr und betete mit den Knaben zu Gott, er möge nicht zugeben, daß sie vom Teufel sich verblenden ließen. Und da sie nun nochmals den Versuch machten, fing das Sieb wieder an, sobald der Name Flavius genannt wurde, im Kreise sich herum zu drehen.

„Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!“

Die Gestalt, welche Faust im Zauberspiegel erblickt, wird von einigen Erklärern für die Gretchens gehalten, welche in der nachfolgenden Scene zuerst auftritt. Andere vermuthen, es sei Helena, bei deren Erscheinen im zweiten Theile jedoch Faust ausdrücklich sagt, daß die Gestalt, die er im Spiegel erblickte, nur ein Schaumbild solcher Schönen gewesen sei. Man wende sich aber nur zu Goethe's römischen Briefen, um sich zu überzeugen, daß es nicht ein bestimmtes Weib ist, dessen Bild ihm im Spiegel entzückend entgegentritt, sondern die weibliche Gestalt in vollendetster Schönheit. Schon allein der Ausruf: „Ist's möglich, ist das Weib so schön?“ liefert hinreichend den Beweis hierfür.

Beinahe ein Jahr hatte Goethe sich mit dem Studium der Menschengestalt beschäftigt. Er zeichnete nach der Antike und nach dem Leben, modellirte in Thon und bestrebte sich, es bis zu einer gewissen technischen Fertigkeit in der bildenden Kunst zu bringen. Zu Anfang dieser Kunst-

bestrebungen schreibt er: „Nun hat mich zuletzt das A und O aller uns bekannten Dinge, die menschliche Figur angefaßt und ich sie, und ich sage: Herr ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen." Acht bis neun Monate später schreibt er, kurz vor seiner Abreise von Rom: „In solcher Gegenwart [der besten Statuen des Alterthums] wird man mehr als man ist; man fühlt, das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte, sei die menschliche Gestalt." In andern Briefen spricht er von der Abneigung, mit der er nach dem „gestaltlosen" Deutschland zurückkehrt.

Das Spiegelbild ist nicht als Symbol der Sinnlichkeit aufzufassen, es hat vielmehr einen ästhetischen Sinn, der im ersten Theile der Dichtung aber nicht zu weiterer Ausführung gelangt. Der grobe Sinnenreiz, vermöge dessen Mephistopheles den Faust für's Erste umstrickt, wird durch den Zaubertrank veranschaulicht, den er ihm beibringen läßt.

„Nun ist es geschehn!
Wir reden und sehn,
Wir hören und reimen!"

Diese Verse, sammt den vorhergehenden und folgenden, sind (vielleicht absichtlich) von gemischtem Sinne. Die französische Krone war zur Zeit, da diese Scene geschrieben wurde, wenn auch mit dem Schweiß und Blut des Volkes wieder zusammengeleimt und verkittet, thatsächlich in Stücke gebrochen, und so könnte sie wohl allerdings hier mit der Krone, welche die Thiere bringen, gemeint sein. Der dritte obiger Verse jedoch bezieht sich sicherlich wieder auf das trübselige Reimgeklingel einer gewissen Klasse mittelmäßiger Dichter, die durch bloßen Zufall ab und zu in Besitz eines Gedankens gelangen. Auch die Bemerkung des Mephistopheles, unmittelbar vor dem Erscheinen der Hexe, muß in diesem Sinne aufgefaßt werden. Übrigens darf man von einer Deutung dieser Stellen nur Halbes erwarten, und auch dies nur bei gänzlichem Absehen von einem einheitlichen Plane.

„Er ist schon lang ins Fabelbuch geschrieben.“

Das Gespräch zwischen Mephistopheles und der Hexe wimmelt von ironischen Anspielungen. Es verspottet die volksthümliche Vorstellung vom Teufel mit Hörnern und Pferdefuß, sowie die beiden Raben (die der Volksaberglaube von Odin mit herübernahm); deutet ferner verstohlen auf die durch die Kant'sche Philosophie und Schleiermacher'sche Theologie verbreitete Verläugnung eines persönlichen Teufels, wodurch die Menschen zwar den Bösen los geworden, die Bösen aber geblieben wären, und geißelt folgerungsweise dadurch, daß Mephistopheles den Titel eines Baron für sich in Anspruch nimmt, den Adelsstand.

„Das ist das Hexen-Einmaleins.“

Der Unsinn, den die Hexe aus dem Buche deklamirt, ist einfach eine Parodie auf die kabbalistischen Schriften des Mittelalters, worin den Zahlen mystische Wirkungen beigelegt werden.

Folgende Rede des Mephistopheles, die gewöhnlich als zur verworfenen Disputationsscene gehörig, betrachtet wird, scheint hier einen passendern Platz zu finden:

Und merke dir ein- für allemal
Den wichtigsten von allen Sprüchen:
Es liegt dir kein Geheimniß in der Zahl,
Allein ein großes in den Brüchen.

„Denn ein vollkommner Widerspruch
Bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren.“

Die in dieser Stelle liegende unehrerbietige Ironie des Mephistopheles bedarf kaum einer Erklärung. Einige unter den Auslegern haben mit vieler Geschicklichkeit die wahre Deutung umgangen. So behauptet Hinrichs zum Beispiel, daß sie auf die Hegel'sche Philosophie sich beziehe! Düntzer meint, daß dieser Spott eigentlich dem Mephistopheles allein zuzuschreiben und der Dichter davon ganz freigesprochen werden könnte. Demungeachtet bediente sich Goethe der Maske des Mephistopheles, so oft es ihm paßte. Zu An-

fang des Jahres 1824, als Goethe sich gegen Eckermann über frühere Zeiten aussprach, sagte er im Laufe des Gesprächs: „Ich glaubte an Gott und die Natur und an den Sieg des Edlen über das Schlechte; aber das war den frommen Seelen nicht genug, ich sollte auch glauben, daß Drei Eins sei und Eins Drei; das aber widerstrebte dem Wahrheitsgefühl meiner Seele; auch sah ich nicht ein, daß mir damit auch nur im mindesten wäre geholfen gewesen.“

Ob es Faust gleich von alldem, was die Hexe redet, im Kopfe schwirrt, enthält dennoch der Schluß ihrer Rede einen Artikel des poetischen Glaubens, zu dem Goethe sich bekannte, daß nämlich die Einsicht in das wahre Wesen der Dinge nicht als Resultat bewußten Denkens dem Menschen zu Theil werde, daß sie vielmehr unvermuthet und wie von selbst ihm in die Seele dringe. Goethe's Abneigung gegen alle Metaphysik hatte ihren Grund darin, daß sie ihn anleitete, über das Denken zu denken, wogegen er stets darauf bedacht war, seine Denkkraft in ihrer freien, frischen Ursprünglichkeit sich zu bewahren.

Den von der Hexe weiter unten deklamirten Versen entspricht folgender der Goethe'schen Aphorismen:

Ja das ist das rechte Gleis,
Daß man nicht weiß,
Was man denkt,
Wenn man denkt;
Alles ist wie geschenkt.

„Den edlen Müßiggang lehr' ich hernach dich schätzen.“

Mephistopheles weiß es recht gut, daß aus einem müßigen, ungeregelten Lebenswandel alle möglichen sinnlichen Begierden erwachsen. Überhaupt zeigt er sich so bewandert in theologischen Dingen, daß man nicht ohne Grund annehmen dürfte, er habe sich einen Wink von Doktor Watts geholt:

Für müß'ge Hand schafft Satan leicht
Den Unfug, der gefällt.

Doch erinnert sich vielleicht Mephistopheles auch an folgende Verse aus Milton's „Wiedergewonnenem Paradies“:

Es lebte Salomon in Pracht,
Hatt' Ehr und Gold in Fülle, doch
Es fehlte ihm zum Vollgenuß
Des Lebens hoher Zweck, darob
In Weibes-Netz er sich verfing.

„Margarete".

Hier nun scheiden wir von der ursprünglichen Faustsage, der wir bis zum Erscheinen der Helena, im zweiten Theile, nicht wieder begegnen. Die Vorgänge, an denen Margarete betheiligt ist, sind von Anfang bis zu Ende Goethe's eigne Schöpfung und mehr noch als im Monolog des Faust griff er hier „in den eignen Busen." Bei Gretchen schwebte ihm theils ihre Namensschwester, in die er als sechszehnjähriger Knabe verliebt zu sein meinte, und theils die ihm einst verlobte Lili (Anna Elisabeth Schönemann) vor, für die er vermuthlich die stärkste Zuneigung empfand, die er je gefühlt, und zwar zu jener Zeit gerade, da er diese Scenen seiner Faustdichtung niederschrieb.

Gretchen ist eine Gestalt, die im fünften Buche von „Wahrheit und Dichtung" lieblich hervorleuchtet. Goethe erzählt dort, wie sein Talent, Gelegenheitsgedichte zu verfassen, ihn zufällig in Verkehr mit jungen Leuten brachte, die nicht nur geringern Standes, von denen einige sogar von unrühmlichem Charakter waren, und daß seine Bekanntschaft mit ihnen dadurch ein Ende erreichte, daß infolge einer in ihrer Mitte begangenen Fälschung eine gerichtliche Untersuchung gegen sie eingeleitet wurde. Als Goethe zum erstenmal die Wohnung, wo die Zusammenkünfte der jungen Leute stattfanden, betrat, erschien Gretchen an Stelle der Magd. Einige Jahre älter als Goethe, machte sie durch ihre Schönheit, ihre natürliche Anmuth und ihr gesetztes Wesen augenblicklich einen tiefen Eindruck auf ihn. „Sie faßte mit beiden Händen ihre übereinander geschlagenen Arme," erzählt er, „und legte sie auf den Rand des Tisches. So konnte sie lange sitzen, ohne etwas anders als den Kopf zu bewegen, welches niemals ohne Anlaß oder Bedeutung geschah. Sie hatte manchmal ein Wörtchen mit eingesprochen

und über dieses und jenes, wenn wir in unsern Einrichtungen stockten, nachgeholfen; dann war sie aber wieder still und ruhig wie gewöhnlich."

Die Schilderung ihres Benehmens erinnert an die erste Begegnung von Faust und Gretchen: „Sie gab niemandem die Hand, auch nicht mir, sie litt keine Berührung; nur setzte sie sich manchmal neben mich, besonders wenn ich schrieb oder vorlas, und dann legte sie mir vertraulich den Arm auf die Schulter, sah mir in's Buch oder auf's Blatt; wollte ich mir aber eine ähnliche Freiheit gegen sie herausnehmen, so wich sie und kam sobald nicht wieder. Doch wiederholte sie oft diese Stellung, so wie alle ihre Gesten und Bewegungen sehr einförmig waren, aber immer gleich gehörig, schön und reizend."

Als Goethe kurz vor der gerichtlichen Festnahme des Fälschers sie zum letztenmale sah, küßte sie ihn beim Weggehen auf die Stirn. Da sie aber später, im Laufe der Untersuchung — aus der sie übrigens unbescholtenen Rufes hervorging — aussagte, sie habe ihn immer wie ein Kind betrachtet, für welches sie die Neigung einer ältern Schwester empfunden, habe wie eine solche auch über ihn gewacht und ihn von muthwilligen Streichen zurückgehalten, erhielt hierdurch seine Liebe und sein Selbstgefühl einen bittern Stoß. Sie verließ Frankfurt und Goethe hörte nie wieder von ihr.

Die Verlobung von Goethe und Lili, an die er einige seiner schönsten kurzen Gedichte richtete, ward aus Familienrücksichten wieder aufgelöst. In der Liebe Faust's spiegelt sich die Ruhelosigkeit und das Schwanken der eignen Liebe des Dichters. Alle Scenen, in denen Gretchen auftritt bis zu der im Dom, wurden, mit Ausnahme des zwischen Faust und Valentin stattfindenden Zweikampfes, während des Frühjahrs von 1775 geschrieben, und erst im August desselben Jahres wurde das Verhältniß zwischen Goethe und Lili abgebrochen.

Gretchen gehört zu den reinsten und rührendsten Schöpfungen in der ganzen Dichtung. Unwissend wie sie ist, unverhohlen eitel, der Täuschung sich hingebend, die endlich

zu Schmach, Sünde und Wahnsinn führt, wurzelt sie ihrem Reden und Thun nach im Boden der Wirklichkeit und gehört zugleich durch das rein Weibliche, das in ihr sich verkörpert, dem Reiche des Idealen an. Die deutschen Kritiker haben allerlei Sinnbildliches in ihr erkennen wollen, doch wird sie stets nur das bleiben, wozu Goethe sie bestimmt hat, das heißt, nichts mehr und nichts weniger als ein Weib. In allem, was sie redet, liegt durchaus nichts anderes, als was sich auf Goethe's eigne jugendliche Liebeserfahrungen zurückführen läßt.

„Wie's lehret manche welsche Geschicht'.

Das Wort „welsch" (oder wälsch) kann sowohl französisch als italienisch bedeuten. Im Mittelalter ward es häufig für „ausländisch" gesetzt. Hartung nimmt an, daß Goethe mit „welsche Geschichte" blos eine Novelle oder Romanze meint, doch scheint es wahrscheinlicher, daß er dabei die Liebesgeschichten des Boccacio, oder das Heptameron im Sinne hatte.

„Willkommen, süßer Dämmerschein."

Obschon wenige Stunden nur seit dem Vorgang in der letzten Scene verstrichen sind, macht sich hier eine gänzlich veränderte Stimmung bei Faust bemerkbar. Der „Dunstkreis," auf den Mephistopheles zum voraus gerechnet, übt einen Einfluß, welcher diesem fremd ist, und Faust, nachdem er sich dem neuen Eindruck hingegeben, erklärt, sich selbst nicht mehr zu kennen. Bei der Begegnung mit Gretchen ist es der Hexentrank der in ihm wirkt, hier ist es der bessere, wenn auch dunkle Drang (siehe den „Prolog im Himmel") der sich in neuer Weise, unter dem Einfluß beseligender und doch bangender Liebe, wieder in ihm zu regen anfängt. Mephistopheles aber, dessen stärkste Verneinung seiner alles Gute abläugnenden Natur die Verneinung der Liebe ist, hat selbstverständlich keinen Begriff von der Umwandlung, welche in Faust's Innerm vorgeht.

Goethe war nicht allein in hohem Grade empfänglich für atmosphärische Einflüsse und deren Einwirkung auf das Gemüth, er glaubte auch an das Vorhandensein einer geistigen aura, vermöge welcher man Eindrücke empfangen könne, die nichts mit dem äußern Sinne zu schaffen haben. In Gretchen's Zimmer ist es die Atmosphäre des Friedens, der Ordnung und Keuschheit, die Faust unwillkürlich mit Rührung erfüllt, wogegen Margarete dann bei ihrer Rückkehr den Druck und die Schwüle drohenden Übels, des über ihr schwebenden Verhängnisses, empfindet.

„Ich weiß nicht, soll ich?"

Faust ist von der Liebe, die in ihm erwacht, dem Guten insoweit zurückgewonnen, daß er ansteht des Geschenkes sich zu bedienen, das er Mephistopheles beizuschaffen befohlen. Letzterer aber mißversteht mit Absicht den Beweggrund und giebt Faust schuld, das Geschmeide für sich behalten zu wollen. Dennoch ist er es, und nicht Faust, welcher das Kästchen in den Schrein stellt.

„Es war ein König in Thule."

Die Ballade stammt aus dem Jahre 1774, wo Goethe sie im Juli dem ihm befreundeten Jacobi vorlas. Ob er sie gleich anfänglich nicht für die Faustdichtung bestimmt zu haben schien, ist das von Lieben und Sterben handelnde Lied gerade hier, wo Gretchen am Wendepunkte ihres Geschickes steht, das Passendste, was sie hätte singen können. „Der König von Thule" erschien zuerst in der Liedersammlung von 1782 und zwar mit Musikbegleitung vom Freiherrn von Seckendorff. Dabei bemerkt war: „Aus Goethe's Faust." Erst acht Jahre später erschien das „Fragment" des Faust, welches die ganze Scene enthält.

Was die Ballade erzählt, ist so einfach und klar, daß man meinen sollte, es könne kaum Jemand etwas Tieferes darin suchen wollen. Dennoch stellt Hartung folgende Behauptung auf: „Ein tieferer Sinn liegt auch ihr, so wie dem Fischer zu Grunde. Denn das Liebste, welches der

sterbende König, während er alles übrige seinen Erben, den Elementen, gönnt, nur dem Weltmeer hingeben will, das ist sein Selbst, seine Seele, die er mit der Weltseele vereinigt wissen will, mag sie nun in diesem Elemente, dem Seelenäther, wie ein Tropfen zerrinnen, oder, zur Perle verhärtet, ihr gesondertes Dasein fortsetzen können."

„Wollen's der Mutter Gottes weihen,
Wird uns mit Himmelsmanna erfreuen."

Die Mutter Gretchens scheint hier des biblischen Spruches: „Wer überwindet, dem will ich zu essen geben vom verborgenen Manna" eingedenk zu sein, der sich in der Offenbarung Johannes II, 17. vorfindet. Indem Goethe aber den Pfaffen sagen läßt: „Wer überwindet der gewinnt" schwebt ihm dabei der 7., 11. und 26. Vers desselben Kapitels vor.

„Der Nachbarin Haus".

Diese Scene bedarf sicherlich keiner sonstigen als der, in den beiden folgenden Bemerkungen enthaltenen Erklärung. Die Charaktere von Martha, Margarete und Mephistopheles gelangen, durch wenige dem wirklichen Leben abgewonnene Züge erhellt, auf's Deutlichste zur Erscheinung. Die von den Kritikern über Frau Martha's Alter und Äußeres aufgestellten Meinungen brauchen hier nicht weiter erwähnt zu werden. Sie erscheint in beiden Scenen, wo sie auftritt, in so bestimmten Umrissen, daß der Leser über die Rolle, die Goethe ihr zudachte, nicht im Irrthum sein kann. Wäre irgend etwas noch hinzuzufügen, so geschieht dies durch Mephistopheles, der sie in der folgenden Scene zur Genüge charakterisirt.

„Er liegt in Padua begraben
Beim heiligen Antonius."

Sollte dies mehr als eine auf's Gerathewohl ausgesprochene Behauptung sein, so wäre die beabsichtigte Ironie

weder schneidender noch wichtiger Art. Der Heilige ist nicht der St. Antonius der Wüste, den die Irische Ballade feiert, sondern ein Blutsverwandter von Gottfried von Bouillon, der, in Lissabon geboren, mit solcher Inbrunst betete, daß die Fische an die Meeresoberfläche kamen, um ihm zuzuhören. Er starb zu Padua 1231, die herrliche Basilika aber, in der seine Gebeine ruhen, ward erst zwei Jahrhunderte später vollendet. Die ihm dort geweihte Kapelle mit den Hautreliefs von Lombardi, Sansovino und Andern ist noch jetzt ein Anziehungspunkt für Kunstfreunde.

„Denn du hast Recht, vorzüglich weil ich muß."

Faust räumt mit diesen Worten ein, daß er den Beistand des Mephistopheles nicht zu entbehren vermöge und folglich, um ein Stelldichein mit Gretchen zu erlangen, Falsches aussagen müsse. Hiermit wird indeß keineswegs angedeutet, daß seine Liebe in Lüsternheit übergegangen ist.

Nachfolgende Rede des Mephistopheles, die in den Paralipomena sich vorfindet, scheint, obschon die deutschen Kritiker ihr eine andere Stelle anweisen, füglich hier am Platze zu sein. Faust scheint mit jenem mißmuthigen Ausrufe abgetreten zu sein und Mephistopheles spricht, ihm nachblickend:

Der junge Herr ist freilich schwer zu führen;
Doch, als erfahrner Governeur,
Weiß ich den Wildfang zu regieren,
Und afficirt mich auch nichts mehr.
Ich lass' ihn so in seinen Lüsten wandeln,
Mag ich doch auch nach meinen Lüsten handeln,
Ich rede viel und lass' ihn immer gehn;
Ist ja ein allzudummer Streich geschehn,
Dann muß ich meine Weisheit zeigen,
Dann wird er bei den Haar'n herausgeführt:
Doch giebt man gleich, indem man's reparirt,
Gelegenheit zu neuen dummen Streichen.

„Wald und Höhle".

Die deutschen Kritiker stimmen größtentheils in der Annahme überein, daß diese Scene während Goethe's Auf-

enthalt in Rom, oder gleich nach seiner Rückkehr in Weimar gedichtet worden sei. Eine leise Abweichung im Ton unterscheidet sie von den frühern Scenen. Lewes erklärt in seinem „Leben Goethe's," daß ihm die Beziehung dieser Scene zur übrigen Dichtung unbegreiflich sei. Lewes scheint jedoch, nach der Skizze zu urtheilen die er vom allmäligen Heranbilden der Faustdichtung entwirft, von dem im Jahre 1790 veröffentlichten „Fragment" des Faust nichts gewußt zu haben. In diesem findet die vorliegende Scene sich nicht an ihrem gegenwärtigen Platze, sondern folgt auf die Scene „am Brunnen", also erst nachdem Gretchen bereits gefallen ist. Es lag, scheint es, anfänglich in Goethe's Plan, daß Faust nach vollbrachter That, von Gewissensbissen getrieben, Gretchen fliehen sollte; ihn aber änderte er später dahin ab, daß er die Regung der Sittlichkeit der That vorausgehen läßt. Durch diese Änderung wird nicht nur Faust's Liebe zu Gretchen der gemeinen Sinnlichkeit enthoben, es wird auch dargethan, daß der innere Drang zum Guten von neuem, und zwar nicht nur in reaktiver, auch in aktiver Weise, in seinem Innern wirksam ist.

Einige Erklärer wollen einen Widerspruch finden zwischen dem fast begeisterten Entzücken, welches Faust hier für die Natur zu erkennen giebt, und dem Inhalt des ersten Selbstgesprächs. Betrachtet man letzteres jedoch genau, so findet sich, daß ein Sehnen hindurchklingt nach dem freien, weiten Land, nach Erlösung aus dem „dumpfen Mauerloch," wo unbefriedigter Wissensdurst ihn gefangen hält. Nicht mit der Natur ist er unzufrieden, sondern mit der Unzulänglichkeit dessen, was die Physik dem Menschen bietet, die „mit Rad und Kämmen, Walz und Bügel" vergebens Jener zu entreißen sucht, was sie im Innersten verbirgt. Jetzt aber, wo Faust die Natur mit den Augen eines Liebenden betrachtet, ist sie ihm wie umgewandelt. Nicht mehr „kalt staunend" sucht er sie auf, sie vergönnt ihm, in ihr Innerstes zu schauen „wie in den Busen eines Freunds" und so erkennt er in allem Lebendigen nun seine Brüder. Auch läßt er sich nicht durch das Höhnen des Mephi-

stopheles bestimmen, zu Gretchen zurückzukehren, sondern das Bild, welches Jener von ihrer Verlassenheit und ihrem Grame ihm vorhält, zieht ihn zu ihr wieder hin.

Der erste Anstoß zu dieser Scene findet sich in „Wahrheit und Dichtung" verzeichnet. Nach der Trennung vom Frankfurter Gretchen und der daraus erfolgenden Krankheit, machte sich das strenge Regiment des Vaters fühlbarer. Er gab dem Sohne einen Aufseher und Begleiter, da dieser aber ein Mann von gutem Verstand und freundlich wohlwollendem Gemüth war, fühlte Goethe sich bald zu ihm hingezogen. Dennoch blieb seine Stimmung einstweilen eine gedrückte und sein Inneres in kindischer Menschenscheu befangen. „Ich zog daher meinen Freund in die Wälder," erzählt er, „und indem ich die einförmigen Fichten floh, sucht' ich jene schönen belaubten Haine, die sich zwar nicht weit und breit in der Gegend erstrecken, aber doch immer von solchem Umfange sind, daß ein armes verwundetes Herz sich darin verbergen kann. In der größten Tiefe des Waldes hatte ich mir einen ernsten Platz ausgesucht, wo die ältesten Eichen und Buchen einen herrlichen, großen, beschatteten Raum bildeten. Etwas abhängig war der Boden und machte das Verdienst der alten Stämme nur desto bemerkbarer. Rings an diesen freien Kreis schlossen sich die dichtesten Gebüsche, aus denen bemooste Felsen mächtig und würdig hervorblickten und einem wasserreichen Bach einen raschen Fall verschafften."

Hartung bemerkt bei Erörterung dieser Scene: „Auch dafür dankt er Gott, daß er ihm einen Gefährten gegeben hat, den er schon nicht mehr entbehren kann," u. s. w. Der Leser aber mag für sich selbst urtheilen, ob Faust nicht vielmehr die Gegenwart des Mephistopheles blos duldet, in der Überzeugung, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird und so die hohe Begeisterung, die ihn beglückt, durch die herabwürdigende Genossenschaft aufgewogen werden muß.

„Wenn ich ein Vöglein wär'! so geht ihr Gesang."

Dieses alte Volkslied findet sich in Herder's „Stimmen der Völker," welche Sammlung 1779 erschien, doch war es Goethe jedenfalls schon in seiner Kindheit bekannt gewesen. Es führt den Titel „Der Flug der Liebe" und lautet:

Wenn ich ein Vöglein wär'
Und auch zwei Flüglein hätt',
Flög' ich zu dir;
Weil es aber nicht kann sein,
Bleib ich allhier.

Bin ich gleich weit von dir,
Bin ich doch im Schlaf bei dir
Und red' mit dir;
Wenn ich erwachen thu'
Bin ich allein.

Es vergeht keine Stund in der Nacht,
Da mein Herze nicht erwacht,
Und an dich gedenkt,
Daß du mir viel tausendmal
Dein Herz geschenkt.

Der Ausdruck „ausgeweint" (in derselben Rede) erinnert an Dante's

Lo pianto stesso il pianger non lascia.
(Inferno, Canto XXXIII.)

„Ums Zwillingspaar, das unter Rosen weidet."

Da das Hohelied Salomonis eines der Bücher des alten Testaments ist, welches Mephistopheles, einer alten Lesart der Sage gemäß, Faust nicht zu lesen verbot, so dürfte es nicht überraschen, wenn ersterer von einem Spruche desselben, wenn auch nach eigener Art, Gebrauch macht. Dort heißt es im vierten Kapitel, fünfter Vers: „Deine zwo Brüste sind wie zwei junge Reh-Zwillinge, die unter den Rosen weiden."

Hayward citirt in seinen „Bemerkungen" folgenden merkwürdigen Rathschlag, den ihm Schlegel hinsichtlich dieser Rede des Mephistopheles in einem an ihn gerichteten Briefe ertheilte:

„Je ne vous conseille pas de traduire cela littéralement. On jetterait les hauts cris.“

„Gretchen (am Spinnrade allein).“

Diese und die vorhergehende Scene wurden vermuthlich zu einer und derselben Zeit gedichtet. Faust hatte sich von Gretchen getrennt. Während sie von heißer, maßloser Sehnsucht nach dem Geliebten erfüllt ist, ringt er mit aller Kraft seines bessern Selbst, Herr über seine Leidenschaft zu werden. Indem Goethe sie am Spinnrad sitzend darstellt, gedenkt er abermals des Gretchens aus seinen Jugendjahren. Als er sich einstmals nach vorangegangener Verabredung zu einer Zusammenkunft mit dem neuen Bekanntenkreis einfand, war nur einer der jungen Leute zu Hause. „Gretchen“ erzählt er, „saß am Fenster und spann; die Mutter ging ab und zu. — — — — — — Sie [Gretchen] stand vom Spinnrocken auf, und zu mir an den Tisch tretend, hielt sie mir mit viel Verstand und Freundlichkeit eine Strafpredigt.“

„Mißhör' mich nicht, du holdes Angesicht.“

Wenn Faust sagt: „Will Niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben,“ so ist es Goethe der hier spricht. Sein ganzes Leben hindurch war es Grundsatz bei ihm, nicht nur Duldung, sondern ehrende Anerkennung für alles was Glaubenssache, für jede religiöse Form, zu besitzen. Gretchen vertritt hier eine Menschenklasse, die auch anderswo als in Deutschland vorhanden ist. Sie verlangt von Faust eine kategorische Darlegung seiner Glaubensansichten, und da er auf die Frage: „Glaubst du an Gott?“ die Unmöglichkeit andeutet, das Wesen der Gottheit zu begreifen, folgert sie, die gewohnten gläubigen Worte der Kirche vermissend, sofort, er habe also keinen Glauben.

Von Frau von Staël (in ihrem De L'Allemagne) bis herab zum jüngsten Beurtheiler des Faust, hat diese Stelle Anlaß zu vielfachen Erörterungen gegeben. Es liegt indeß hinreichender Beweis vor, daß Goethe hier seine

eigne, wenn auch, wie er zugiebt, unzulängliche Gottidee darlegen wollte. Goethe machte sich früh schon mit Spinoza bekannt und gab öfters seine Übereinstimmung mit den Ansichten dieses Philosophen über die Immanenz Gottes in allen Dingen, zu erkennen. Die Sonne, die Sterne, die Erde, das Menschenherz mit seinen Empfindungen, sind ihm alles „unsichtbar, sichtbar," Kundgebungen vom Dasein Gottes. Nur im Hinblick auf seine Unendlichkeit will Goethe den Höchsten bekennen, nicht aber sein Wesen, mit Worten bezeichnen oder schildern.

Im Jahre 1829 äußerte er gegen Eckermann: „Die Periode des Zweifels ist vorüber; es zweifelt jetzt so wenig jemand an sich selber als an Gott. Zudem sind die Natur Gottes, die Unsterblichkeit, das Wesen unserer Seele und ihr Zusammenhang mit dem Körper ewige Probleme, worin uns die Philosophen nicht weiter bringen."

Zwei Jahre später schreibt Eckermann Folgendes über die Ansichten des damals zweiundachtzigjährigen Goethe: „Er ist weit entfernt zu glauben, daß er das höchste Wesen erkenne, wie es ist. Alle seine schriftlichen und mündlichen Äußerungen gehen darauf hin, daß es ein Unerforschliches sei, wovon der Mensch nur annähernd Spuren und Ahnungen habe."

Im Jahre 1823 äußerte Goethe gegen Soret: „Die Leute tractiren ihn [Gott], als wäre das unbegreifliche, gar nicht auszudenkende höchste Wesen nicht viel mehr als ihresgleichen. — — Er wird ihnen, besonders den Geistlichen, die ihn täglich im Munde führen, zu einer Phrase, zu einem bloßen Namen, wobei sie sich auch gar nichts denken. Wären sie aber durchdrungen von seiner Größe, sie würden verstummen und ihn vor Verehrung nicht nennen mögen."

Man hat diese Stelle im Faust das Glaubensbekenntniß Goethe's genannt, eine Bezeichnung, gegen die er sich aufgelehnt haben würde, da er alle Glaubensmeinungen nur als ein Streben betrachtete, das auszudrücken, was über die Grenzen alles menschlichen Wissens und Verstandes

hinausreicht. An seinen Freund Jacobi schrieb er 1813: „Ich für mich kann, bei den mannichfaltigen Richtungen meines Wesens nicht an einer Denkweise genug haben; als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eines so entschieden als das andere. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit, als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen es nur erfassen mögen."

Ob nun Faust sich hier als Pantheist, mit oder ohne Neigung zum Materialismus ausweist, ob er unchristliche Ansichten die dem Christen erlaubt sind, ausspricht, oder ob er, wie Gretchen fürchtet, „kein Christenthum" hat, dies sind Fragen, über die der Leser selbst entscheiden möge. Die Bezeichnungen Pantheismus, Materialismus und sogar Christenthum werden so oft im Dienste der Gedankenlosigkeit und Parteisucht gebraucht, daß ich eine Stelle, von der Lewes sagt, daß höhere, tiefere, heiligere Gedanken wie diese, nirgends in der Dichtung sich finden, am liebsten ohne weitere Erörterung lasse.

„Am Brunnen."

Diese Scene gehört zu denen, die im Jahre 1775 gedichtet wurden. Der derbe, und gelegentlich grobe Realismus derselben ist von einigen Kritikern verurtheilt und bei Übertragung ins Englische gewöhnlich abgeschwächt worden. Demungeachtet dient die Gemeinheit Lieschen's einem bestimmten Zwecke. Indem Gretchen durch die dem Schicksal der unglücklichen Barbara geltenden Reden, zum Gefühl ihrer eigenen Schande erwacht, wird im nämlichen Augenblick, wo der Leser die Gewißheit erhält, daß sie gefallen ist, sein ganzes Mitleid zugleich für sie in Anspruch genommen.

„Und Häckerling streuen wir vor die Thür'."

Altem Brauche nach durften den Brautkranz nur reine Jungfern tragen. Einer Braut von schlechtem Ruf ward

er vom Haupt gerissen und ihr dafür mitunter ein Strohkranz aufgesetzt, dann am Abend vor der Hochzeit ihr Häckerling vor die Thür gestreut.

„Zwinger.“

In alten befestigten Städten nannte man den freien Raum zwischen der Stadtmauer und dem ersten Häuserring, den Zwinger. Dort waren an einsamen Stellen, wo die Mauer sich vertiefte, oft Bilder von Heiligen angebracht. Mephistopheles schilderte früher Gretchen in ihrer Verlassenheit, als am Fenster stehend, wo sie die Wolken über die alte Stadtmauer hinziehen sah: das Haus, in dem sie wohnte, muß daher nahe am Zwinger gestanden haben und die Nische mit der Mater dolorosa ihr gewohnter Andachtsort gewesen sein.

Der Anfang des Gebets, welches Gretchen hier verrichtet, erinnert an das bekannte lateinische Kirchenlied von Jacoponus, der in der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts lebte:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cujus animam gementem,
Contristatum et dolentem,
Pertransivit gladius.

War das träumerische Sinnen am Spinnrad ein Sehnsuchtsseufzen, so ist dieses Gebet ein Hilferuf, gleich wunderbar in Wort und Silbenmaß, wie jenes.

„Valentin, Soldat, Gretchens Bruder.“

Diese Scene scheint während des Jahres 1800, und, wie zu vermuthen ist, nach Vollendung der Walpurgisnacht, gedichtet worden zu sein. Goethe hatte sich bereits vorher ab und zu mit der Helena (dem III. Akte des zweiten Theils) beschäftigt, die er aber endlich mit dem Vorsatz zur Seite legte, die im ersten Theil noch vorhandenen Lücken auszufüllen und dann erst weiter fortzufahren. Die königs-

liche Bibliothek in Berlin bewahrt eine mit der Jahreszahl 1800 versehene Handschrift der Scene auf.

Düntzer behauptet, daß durch die Einschiebung dieser Scene die Einheit der bisherigen Dichtung gestört werde, und daß der Tod des Valentin durchaus in keinem innern Zusammenhange mit Gretchens Schuld stehe. Was Goethe mit der Scene beabsichtigte, läßt sich leicht ermessen und es möchten hier die Dichter dem Kritiker gegenüber, sich auf Goethe's Seite stellen. Die Blutschuld, welche Mephistopheles über Faust bringt, zwingt diesen zur Flucht, wodurch er verhindert wird, die Schande und das Elend, das über Gretchen hereinbricht, zu erfahren. Ohne einen solchen Grund wäre die Flucht, die Faust ergreift, ein herzloses Verlassen der Geliebten, das mit den Äußerungen seiner Gefühle im Vorhergehenden und Nachfolgenden im Widerspruch sich befände. Indem durch Gretchens Sünde herbeigeführt, Schuld auf Schuld in erschreckend rascher Folge sich häuft, steigert sich überhaupt mit jedem neuen Unglück das Mitleid, das sie mit Recht erregen muß. So würden wir ungern das Bild Valentin's vermissen, des braven Soldaten und rechtschaffenen Menschen, dessen Tod ein nothwendiges Glied ist in der verhängnißvollen Verkettung von Gretchens Schicksal.

„Sind herrliche Löwenthaler drein.“

Faust's Bemerkung bezieht sich augenscheinlich auf einen vergrabenen Schatz, den Mephistopheles für ihn zu heben versprochen. Der Löwenthaler ist eine holländische Münze, die ihren Namen sowohl von der Stadt Löwen (Louvain), in Brabant, wo sie zuerst geschlagen ward, als von dem Löwen, der auf ihre Bildseite geprägt ist, erhalten hat. Sie heißt zuweilen auch „Brabanter“. Exemplare derselben sind noch vorhanden. Ihr Werth betrug etwas über einen preußischen Thaler.

Düntzer erklärt: „Es war ein allgemein verbreiteter Glaube, daß das Innere der Erde Schätze berge, die derjenige, welcher sich ihrer bemächtigen will, heben müsse.

Der Schatz, glaubte man, rücke von selbst, er suche sich langsam fortschreitend der Oberfläche zu nähern. Zu bestimmter Zeit, meist in sieben, oft aber auch erst in hundert Jahren, steht der Schatz oben (man sagt davon: der Schatz blüht, wird zeitig) und wartet seiner Erlösung; erfolgt diese nicht, weil die zu derselben geforderten Bedingungen fehlen, so versinkt er wieder; er pflegt sich in Kesseln zu heben und seine Gegenwart durch eine auf ihm leuchtende Flamme anzuzeigen (man sagt davon: der Schatz wettert sich); er hat das Aussehen glühender Kohlen oder eines Braukessels voll rothen Goldes."

„Was machst du mir
Vor Liebchens Thür'."

Wie Goethe selber einräumte, war dieses Lied direkt durch dasjenige angeregt, welches Ophelia im Hamlet singt (IV. Akt 5. Scene), wo es*) lautet:

Auf morgen ist Sankt Valentin's Tag
Wohl an der Zeit noch früh,
Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag
Will sein eu'r Valentin.

Er war bereit, thät an sein Kleid,
Thät auf die Kammerthür,
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.

In Schlegel's Übersetzung ist St. Charity (in der dritten Strophe) durch St. Kathrin wiedergegeben, wodurch Goethe vermuthlich auf den Namen „Kathrinchen" kam. Auch wählte er vielleicht den Namen Valentin, den er Gretchens Bruder giebt, weil er ihm aus dem Liede der Ophelia vorschwebte und noch überdies das lateinische Stammwort valens auf einen braven Soldaten füglich paßt. **)

---

*) in Schlegel's Übersetzung. Anm. d. Übers.

**) Bei Düntzer heißt es in Betreff des Valentinstages (14. Febr.): „An diesem Tage paaren sich nach englischem Volksglauben die Vögel, wovon Männchen und Weibchen den Namen Valentine führen. Am Vorabende des Valentinstages erloosen sich

„Vermaledeiter Rattenfänger."

Goethe's Gedicht „Der Rattenfänger" giebt klar zu erkennen, welche Bedeutung er der Benennung beilegt. Ein Mann, der durch verführerische Künste unschuldige Mädchen in dem Grade bezaubert wie der Pfeifer von Hameln durch magische Töne die Ratten, ist eben ein Rattenfänger. In „Romeo und Julia" (III. Akt 1. Scene) sagt Mercutio:

Tybalt, du Ratzenfänger! willst du dran?

„Dom."

Das „Fragment" der Faustdichtung schließt mit dieser Scene. Wir begegnen Gretchen darauf nur einmal noch. Sie geht in den Dom, vor welchem sie

— ein gar unschuldig Ding,
Das eben für nichts zur Beichte ging,

(wie sogar Mephistopheles gestehen mußte) beim Heraustreten, mit Faust zum erstenmal zusammentraf.

Auch ohne diesen Kontrast ist die Wirkung der Scene eine im Tiefsten ergreifende und gewaltige. In den kurzen reimlosen Versen drückt sich zugleich das heiser geflüsterte Drohen des bösen Geistes und die schwere klopfende Beängstigung der Sünderin aus. Der Vers:

Auf deiner Schwelle wessen Blut,

welcher in der Ausgabe von 1790 fehlt, wurde später, nachdem die vorhergehende Scene eingeschoben worden, hinzugefügt. Die ersten Worte die Gretchen spricht, die wirren Gedanken, die sie bedrängen, deuten bereits auf den Wahnsinn hin, der später sie erfaßt.

---

die jungen Burschen ihre Mädchen, denen sie auf ein Jahr verpflichtet sind; beide nennen sich gegenseitig Valentine." Der Tag wird noch jetzt in England und Amerika insofern beobachtet, als an ihm den jungen Leuten beiderlei Geschlechts gestattet ist, sich gegenseitig zärtliche (ernst oder spaßhaft gemeinte) Verse zuzusenden, was gewöhnlich anonym geschieht. Ein solches Briefchen heißt dann ein Valentine. Anm. d. Übers.

„Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla."

Goethe spricht anderswo von dem tiefen Eindruck, den das alte lateinische Kirchenlied auf ihn gemacht habe. Nach Einigen soll dasselbe von Gregor dem Großen, nach Andern von Bernhard von Clairvaux stammen, doch scheinen jetzt die Gelehrten allgemein darin übereinzustimmen, daß es seinen Ursprung nicht früher als im dreizehnten Jahrhundert hat und Thomas von Celano der muthmaßliche Verfasser ist. Die römische Kirche benutzte es schon vor dem Jahre 1385 als Sequenz der Seelenmesse. Das Lied in seiner ältesten Form findet sich in der Kirche des heiligen Franziscus zu Mantua, wo es auf einer Marmorplatte eingegraben ist. Seine gegenwärtige Gestalt soll Felix Hämmerlin (zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts) ihm gegeben haben, welcher die frühern Anfangsstrophen wegließ und andere dafür am Schlusse hinzusetzte. In dieser Gestalt erschien es seit dem Concil zu Trient in den römisch-katholischen Gebetbüchern. Das Lied ist nahezu siebzigmal in die deutsche und fünfzehnmal in die englische Sprache übertragen worden.

„Judex ergo cum sedebit."

Es ist anzunehmen, daß der Gesang fortdauert und nur am Schlusse der ersten Strophe, ehe der böse Geist wieder redet, eine kurze Pause eintritt. Die Worte, welche er das zweite Mal Gretchen zuflüstert, sind eine Umschreibung der dritten Gesangstrophe:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.

Mit Übergehung dieser und der beiden folgenden Strophen citirt Goethe erst wieder die mit obigem Verse anhebende sechste Strophe, welche, mit einem ewigen Richter drohend, der alles Verborgene ans Licht bringe und jede Schuld bestrafe, eine zermalmende Wirkung auf Gretchen ausübt.

„Quid sum miser tunc dicturus?“

Nur dieser einen Strophe noch, der siebenten, bedarf es, um für Gretchen die Wirkung des großartigen, Furcht und Schrecken erregenden Gesangs bis zur Unerträglichkeit zu steigern. Muß der Gerechte schon zagen, wie soll der arme Sünder sich vertheidigen können? Mit dieser Strophe erreicht auch das Original den Gipfelpunkt seiner Drohungen von Rache und Wiedervergeltung. Die übrigen zehn Strophen handeln von Reue und Abbitte der Sünden.

Die nun zunächst stattfindende Wiederholung des Verses: „Quid sum miser tunc dicturus?“ wird von Düntzer getadelt, weil eine solche Wiederholung beim Gesange des Dies irae nicht stattfinde. Er meint, daß hier der erste Vers der folgenden Strophe: Rex tremendae majestatis eher zu erwarten gewesen wäre. Der Dichter aber, dem die reine dramatische Kunst höher steht, als die genaue Berücksichtigung eines unbedeutenden Nebenumstandes, findet hierin seine beste Rechtfertigung.

„Walpurgisnacht.“

Goethe dichtete diese Scene im Jahre 1800, nachdem er vermuthlich schon fünfundzwanzig Jahre früher die Idee dazu gefaßt hatte. In der „Hexenküche“ kündet sie sich bereits in den Versen an:

Und kann ich Dir was zu Gefallen thun,
So darfst Du mir's nur auf Walpurgis sagen.

Goethe pflegte seine poetischen Entwürfe lange Zeit mit sich herum zu tragen. Er durfte sie so als sein alleiniges Eigenthum betrachten und sich im Stillen an ihnen erfreuen, ein Gefühl, das ihm verloren ging, sobald er sich an die Ausführung begab. Vielleicht war es aber auch der während seiner italienischen Reise in ihm lebendig gewordene Sinn für die Ruhe und das Ebenmaß der klassischen Kunst — der sich in „Iphigenia,“ „Tasso“ und sogar in „Hermann und Dorothea“ offenbart — welcher es ihm erschwerte, einem so durchaus gothischen Gegenstande sich wieder zuzuwenden. Gegen Eckermann äußerte er einst: „Das Teufels- und

Hexenwesen machte ich nur einmal; ich war froh, mein nordisches Erbtheil verzehrt zu haben und wandte mich zu den Tischen der Griechen."

Der Hexensabbath auf dem Gipfel des Brocken hat seinen Ursprung, was den Titel unserer Scene und das Wesen desselben anbetrifft, gleichmäßig im Boden der heidnischen und christlichen Religion. Walpurgis (oder wie sie gewöhnlich genannt wird, Walpurga) war die Schwester des heiligen Willibald und Wunnibald, mit denen sie im achten Jahrhundert im Gefolge des heiligen Bonifazius von England nach Deutschland herüberkam. Sie starb als Äbtissin des Klosters Heidenheim in Franken und gehörte, nachdem der alte teutonische Glaube ausgerottet worden war, zu den beliebtesten Heiligen, nicht allein in Deutschland, auch in Holland und England. Der erste Mai, der ihr im Kalender zuertheilt wurde, war zugleich ein Festtag der Druiden, an dem sie auf geweihten Bergesgipfeln Opfer darbrachten und ihre Maifeuer anzündeten. Da nun die heidnischen Götter in der Vorstellung der späteren christlichen Bevölkerung zu Teufeln wurden, entstand ganz natürlich die Sage von einer geheimen Versammlung der Hexen, Zauberer und Unholde am ersten Mai auf dem Brocken oder Blocksberg — wodurch zugleich der Name der frommen Walpurgis in rettungslosen Zusammenhang mit dem alljährlichen Teufelsspuk gebracht wurde. Der Aberglaube entsprang vermuthlich aus dem Umstande, daß die altheidnischen Bräuche, als sie dem Christenglauben weichen mußten, heimlich und zur Nachtzeit gefeiert wurden. In seiner Cantata „Die erste Walpurgisnacht" (gedichtet 1799) schildert Goethe eine solche heimliche Feier, wo der Druidenwächter, auf der Lauer stehend nach christlichen Unterdrückern, singt:

Mit dem Teufel, den sie fabeln,
Wollen wir sie selbst erschrecken.

Wenn Lewes schreibt: „Die Scene auf dem Blocksberg gehört zur alten Faustsage und findet sich auch in einigen der Puppenspiele," so ist dies ein Irrthum. In keiner einzigen Lesart der Sage oder des Puppenspiels, die

mir vor Augen gekommen, ist auch nur eine Spur davon zu finden. Die Sage von dem Hexenfasching auf dem Blocksberg stammt aus weit älterer Zeit als die Faustsage, und beide haben im Munde des Volkes sich getrennt erhalten. In einem komischen Epos, das Johann Friedrich Löwen (aus Clausthal im Harz gebürtig) unter dem Titel „Die Walpurgisnacht,“ 1756 veröffentlichte, wird Faust, wie es scheint, zum erstenmale mit dem Blocksberg in Verbindung gebracht. Die folgenden Verse sind eine Probe dieses Gedichtes:

Ich sah den Beelzebub, sein königlich Gesicht,
Den Faust und vieles mehr — was sieht die Muse nicht! —
Es saß dem Beelzebub der Doktor Faust zur Linken,
Er schenkte fleißig ein und half ihm tapfer trinken,
Bis daß des Nektars Kraft in jede Seele drang,
Die Geister Vivat schrien und Faust ein Trinklied sang.

Goethe kannte das Gedicht ohne Zweifel, der Brocken aber, der bei klarem Wetter vom Ettersberg bei Weimar und vom Kückelhahn bei Ilmenau sichtbar ist, hatte ohnedies immer eine besondere Anziehungskraft für ihn gehabt. Er erstieg ihn zuerst im Dezember 1777, worauf er dann sein berühmtes Gedicht „Harzreise im Winter“ schrieb. Noch zweimal vor der italienischen Reise bestieg er ihn, sowohl von der Gegend um Schierke und Elend, als auch vom nördlichen Abhang, durch das Ilsethal hinauf.

Der Harz liegt als vereinzelte Gebirgsgruppe zwischen Elbe und Weser und erhebt sich an seinem höchsten Punkte, dem Brocken, 3800 Fuß über den Meeresspiegel. Es ist eine düstere, wilde Berggegend. Tannen- und Birkenwälder bekleiden die niederen Höhenzüge, durch welche schäumende Bäche dahin schießen, deren einer die Bode, von senkrechten, mehrere hundert Fuß hohen basaltischen Felsenwänden umschlossen ist. Höher oben wird die Waldung durch gewaltige Massen von Granitgestein zertheilt, die bisweilen über den Forst emporragen. Im Jahre 1845 brachte ich, bei Ersteigung des Brockens, die Walpurgisnacht unterhalb des Gipfels im höchstgelegenen Orte zu. Jenen selbst erreichte

ich am folgenden Morgen, nachdem ich gegen drei Stunden lang durch einen schrecklichen Sturm gewandert war. Des Nachmittags, beim Hinabsteigen durch die Gegend von Schierke und Elend erinnerte mich dunkles Gewölk, das massenhaft an mir vorüberzog und aus dem ein Gemisch von Hagel, Schnee und Regen mir entgegenfuhr, bei jedem Schritte an die Schilderung der Harzgegend im Faust. Schierke, das höchste Dorf des Gebirges besteht aus rohen, verwitterten Bretterhütten, und ist von Felsbildungen der wunderlichsten Art umgeben. Elend liegt etwa eine Wegstunde entfernt und bei weitem niedriger. Die lebendigste und anschaulichste Schilderung der Faust-Scenerie im Harz hat uns Heine in seinen Reisebildern gegeben.

Folgendes kleine Bruchstück der Paralipomena war vermuthlich bestimmt gewesen, diese Scene zu eröffnen:

Faust.

Wie man nach Norden weiter kommt,
Da nehmen Ruß und Hexen zu.

„Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe.“

„Die Region der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Verzweiflung und wie die Zustände und Leidenschaften der Seele heißen, ist dem Dichter angeboren und ihre Darstellung gelingt ihm. Es ist aber nicht angeboren: wie man Gericht hält, oder wie man im Parlament oder bei einer Kaiserkrönung verfährt, und um nicht gegen die Wahrheit solcher Dinge zu verstoßen, muß der Dichter sie aus Erfahrung oder Überlieferung sich aneignen. So konnte ich im Faust den düsteren Zustand des Lebensüberdrusses im Helden sowie die Liebesempfindungen Gretchen's recht gut durch Anticipation in meiner Macht haben; allein um zu sagen:

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des späten Monds mit feuchter Glut heran —

bedurfte es einiger Beobachtung der Natur.“ — Goethe's „Gespräche“ mit Eckermann, 1824.

Da es die Stunde der Mitternacht, muß der aufgehende Mond ziemlich im letzten Viertel stehen.

Die Bemühungen einer gewissen Klasse von Kritikern, in jeder Einzelnheit der Faustdichtung eine symbolische Bedeutung zu suchen, lassen sich an keinem auffallenderen Beispiel nachweisen, als der Behauptung Leutbecher's, daß die beiden Zeilen:

> Der Frühling webt schon in den Birken,
> Und selbst die Fichte fühlt ihn schon,

auf die Ruthenstreiche anspielen, die Nicolai von Fichte in dessen Schrift: „Friedrich Nicolai's Leben und sonderbare Meinungen" u. s. w., erhalten habe. Zum Unglück für Leutbecher aber, wurde diese Schrift erst ein Jahr nachdem Goethe die Walpurgisnacht gedichtet, herausgegeben.

„*Wie sie schnarchen, wie sie blasen.*"

Ein Paar der gewaltigen Felsenmassen in der Nähe von Schierke heißen die „Schnarcher." Da an einer Stelle derselben die Magnetnadel eine Abweichung zeigt, ist die Sage entstanden, daß hier der Mittelpunkt der Welt sei. In der klassischen Walpurgisnacht spricht Mephistopheles:

> Die Schnarcher schnauzen zwar das Elend an
> Doch alles ist für tausend Jahr gethan.

„*Die Hexen zu dem Brocken ziehn.*"

Dasselbe was im allgemeinen zur Erklärung der „Hexenküche" (siehe Seite 60) gesagt worden ist, findet auch hier Anwendung. Die nachfolgenden einzelnen Stimmen und Chöre ergehen sich nach Willkür und ohne daß nöthigerweise ein zusammenhängender Sinn sich hindurchziehe, in ironischen und satyrischen Reden, in denen eine zu Grunde liegende Bedeutung sich bemerkbar macht. Die deutschen Erklärer nehmen größtentheils an, daß das Hinanpressen und Stoßen der „ungestümen Gäste" nach dem Gipfel des Blocksbergs das Sinnbild der Sturm- und Drangperiode sei. Im übrigen berühre ich nur diejenigen Punkte, über deren geheime Beziehungen die Kritiker im allgemeinen einerlei Meinung sind.

„Herr Urian" war früher die Bezeichnung für eine unbekannte Person, oder auch Jemand, dessen wahren Namen man lieber verschweigen mochte. In diesem Sinne nannte man so den Teufel.

„Die alte Baubo kommt allein."

Der altgriechischen Sage nach, war Baubo die Amme der Demeter, welche diese von ihrem Gram um den Verlust Persephone's durch unanständige Geschichten und Geberden abzuziehen suchte, und sie so schließlich zum Lachen brachte. Goethe stellt in ihr daher die grobe, schamlose Sinnlichkeit dar, die dem allgemein verbreiteten Volksglauben gemäß, die Teufels- und Hexenversammlungen charakterisirt.

„Das Weib hat tausend Schritt voraus."

Riemer erzählt (in den „Tischreden"), daß Goethe im Jahre 1807 sich gegen ihn äußerte: „Wenn ein Weib einmal vom rechten Wege ab ist, dann geht es auch blind und rücksichtslos auf dem bösen fort; und der Mann ist nichts dagegen, wenn er auf bösen Wegen wandelt. Denn er hat immer noch eine Art von Gewissen. Bei ihr aber wirkt dann die bloße Natur."

„Aber auch ewig unfruchtbar."

„Sie wissen alle Regeln zur Vermeidung der Fehler, aber über dieses Negative hinaus geht ihr Vermögen nicht, und eben dieses ängstliche Waschen hindert sie am Hervorbringen. Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste: denn nur die Ohnmacht führt oder die Größe dazu." — Hartung.

„Es geht auf die bloß kritischen Bestrebungen der Zeit, die nie schöpferisch werden konnten." — Deycks.

„Diese stets waschenden, selbst blanken, aber ewig unfruchtbaren Hexenmeister sind ohne Zweifel die ästhetischen Kunstkritiker, denen ewig nichts recht ist, die aber selbst nicht das Geringste zu schaffen vermögen." — Düntzer.

„Dieser Blocksberg ist die Gemeinde der Bösen, die Sammlung alles Gesindels der Verkehrtheit des Wissens, Wollens, Könnens.“ — Rosenkranz.

„Ich steige schon dreihundert Jahr.“

„Diese Hexe, die schon dreihundert Jahre im Steigen ist, kann nur die Wissenschaft sein (seit der sogenannten Wiederherstellung der Wissenschaften waren mehr als dreihundert Jahre verflossen), mit welcher es noch immer nicht recht vorwärts will, weil sie im Pedantismus, im Zwange der Schulen (in der Felsenspalte), stecken bleibt.“ — Düntzer.

„Es sind hinter der Zeit zurückgebliebene Städte und Länder Deutschlands gemeint, deren es damals wohl noch viele gab.“ — Deycks.

Die „Halbhexe“, die nach dem Doppel-Chor folgt, bedeutet, allgemeiner Annahme nach, die Halbtalente, die ungeachtet aller hochgehenden Bestrebungen nie über die Mittelmäßigkeit sich erheben und deshalb die mit höherem Geist begabten Naturen, welche leichten Laufs ihnen voraus-eilen, mit bitterem Neid betrachten.

„Platz! Junker Voland kommt.“

„Bei den Dichtern des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts kommt Vâlant häufig als Bezeichnung des Teufels vor. In Berthold's Tagebuch finden wir einmal den Bösen als Junker Volland, im Spiel von Frau Jutta und bei Weiße als bösen Volland bezeichnet. Das Wort bedeutet entweder Verführer oder der Arge.“ — Düntzer.

„Mephistopheles (der auf einmal sehr alt erscheint.)“

Ob in den vier einzelnen Reden, die vorangehen, ein direkt zielender Spott enthalten liegt (Deycks, z. B., nimmt an, daß mit dem „Autor“ die romantische Schule, und speziell die beiden Schlegel und Tieck gemeint seien), ist ein Punkt, über den die Kritiker nicht einig sind. Daß diese Zwischenreden eine allgemein gehaltene Satyre auf das

Veraltete und deshalb Rückschrittliche, im Bereich der Politik und Literatur sein soll, liegt auf der Hand. Die dann folgende Rede des Mephistopheles ist als eine possenhafte Nachahmung des von den Vorhergehenden angeschlagenen Tones aufzufassen: Jener stimmt ein in das Klagelied der Anderen und übertreibt es bis zu einem lächerlichen Grade.

Die übrigen zur Walpurgisnacht gehörigen Bruchstücke aus den Paralipomena können füglich hier ihren Platz finden:

Mephistopheles.

Musik nur her! und wär's ein Dudelsack!
Wir haben, wie manche edle Gesellen,
Viel Appetit und wenig Geschmack.

Mephistopheles.

— — — — — — der liebe Sänger
Von Hameln, auch mein alter Freund,
Der vielbeliebte Rattenfänger,
Wie geht's — — — —

Rattenfänger von Hameln.

Befinde mich recht wohl, zu dienen;
Ich bin ein wohlgenährter Mann,
Patron von zwölf Philanthropinen,
Daneben [auch ein Charlatan].

Unter dem Rattenfänger ist hier sicherlich Basedow, mit dem Goethe früh befreundet war, gemeint. Er ward 1723 zu Hamburg geboren. Nachdem er bereits als Lehrer sich hervorgethan, mehrte sich sein Ruf als er sich zu den Rousseau'schen Erziehungsideen bekannte und sie zu den seinigen machte. Er errichtete 1774 eine Mustererziehungs-Anstalt zu Dessau, die den Namen „Philanthropin" führte. Vier Jahre darauf verließ er Dessau und bestrebte sich von da an bis zu seinem 1790 erfolgenden Ende, ähnliche Lehranstalten auch in anderen Städten ins Leben zu rufen.

Die in Klammern zugefügte Vervollständigung des letzten Verses stammt von Hartung. Düntzer hält dafür, daß es „Grobian," anstatt „Charlatan" heißen solle.

„Kein Dolch ist hier, von dem nicht Blut geflossen.“

Unter der „Trödelhexe“ soll, wie einige Erklärer annehmen, der bekannte Nürnberger Antiquitäten-Sammler Christoph Gottlieb von Murr gemeint sein; andere wieder behaupten, daß Goethe den phantastischen Hofrath Beireis zu Helmstädt, der eine höchst merkwürdige Sammlung aller möglichen Curiositäten besaß, im Sinn gehabt hätte. Wie dem auch sei, die Sache ist nicht wichtig genug, bei ihr zu verweilen. Ein größeres Interesse für den englischen Leser liegt in der Ähnlichkeit zwischen dem von der Trödelhexe angepriesenen Kram und den von Burns in „Tam O'Shanter“ aufgezählten Schauerdingen. Als Goethe die Walpurgisnacht schrieb, war ihm vermuthlich das zehn Jahre früher veröffentlichte Gedicht von Burns bekannt. Im Gespräch mit Soret, 1827, äußerte er sich mit großer Bewunderung über den schottischen Dichter, wobei er zeigte, daß er genaue Kenntniß von seinen Gedichten habe. Des leichtern Vergleichs wegen folgt hier die betreffende Stelle aus „Tam O'Shanter“:

Da stand gereihet Sarg an Sarg,
Ein jeder eine Leiche barg,
Und wie zu teuflischem Gericht
Hält jede kalte Hand ein Licht,
Bei dessen Schein Held Tam erschaut
Am Tisch des Herrn wovor ihm graut:
In Ketten hängend Mordgebein;
Zwei Spannen lang und winzig klein
Was ungetauft und neugeboren,
Und für den Himmel früh verloren;
Ein Dieb auf frischem Raub ertappt,
Der eben nach letztem Odem schnappt,
Fünf Äxte roth von Rost und Blut
Fünf Dolche, gezückt in Mordes Wuth,
Ein Messer in Vaterblut getränkt,
Vom eignen Sohne ward's geschwenkt,
Die grauen Haare am Hefte kleben;
'Ne Schnur, die würgte ein Kindesleben.

Die Behauptung Hayward's, daß Goethe sein Gedicht: „Der Todtentanz“, vor Tam O'Shanter müsse gedichtet

haben, ist eine irrige. Aus dem Briefwechsel mit Knebel ergiebt sich, daß das erstere Gedicht im Oktober 1813 entstand. Überdies ist dasselbe in seiner Art so ganz einzig, daß es auch nicht mit einer Zeile weder an Burns noch an die Walpurgisnacht erinnert.

„Adams erste Frau."

In Burton's „Anatomie der Schwermuth" heißt es: „Die Talmudisten erzählen, daß Adam, ehe er Eva ehelichte, ein Weib Namens Lilis hatte, und mit ihr nichts als Teufel zeugte."

Der vom Hebräischen „Lil" abstammende Name bedeutet die Nächtliche. Man begegnet dem Worte im Jesaias (XXXIV. 14). In der Vulgata steht dafür „Lamia"; Luther übersetzt es „Kobold", und die englische Bibel sagt: „screech-owl"*). Den rabbinischen Schriften nach ward Lilith zugleich mit Adam erschaffen, doch so, daß beide rücklings mit einander verbunden waren, wie da geschrieben steht: „Und schuf sie ein Männlein und Fräulein, und hieß ihren Namen Mensch". In solchem Zustande aber vertrugen sie sich nicht, sondern stritten und rissen an einander beständig. Da reute es den Herrn, daß er sie so geschaffen hatte und er trennte sie in zwei einzelne Menschen. Als aber auch so kein Friede zwischen sie kam und Lilith, sich dem Bösen ergebend, es mit den Teufeln hielt, sagte Adam sich gänzlich von ihr los. Um ihn für dieses eheliche Unglück zu entschädigen, schuf Gott dann für ihn ein zweites Weib, die Eva.

Lilith, heißt es, habe wunderschönes Haar, mit dem sie die Menschen umgarne. Über Säuglinge habe sie solche Macht, daß sie während der ersten acht Tage nach Geburt eines Knaben und bis zum zwanzigsten Tage nach der eines Mädchens, den Tod derselben herbeiführen könne. Es war daher Gebrauch, den Kindern gleich nach der Geburt ein Amulet um den Hals zu hängen, auf dem die Namen

*) Kirreule. Anm. d. Übers.

der Engel Senoi, Sansenoi und Sanmangeloph standen, welches sie vor Lilith schützen sollte. Aus der lateinischen Beschwörungsformel „Lilla abi!“ welche die Mütter zum Schutze ihrer Säuglinge sangen, haben Einige unser englisches Wort „Lullaby“*) herleiten wollen. Lilith war aber auch die Verführerin junger Männer und lockte sie mit ihren goldnen Haaren, in deren Schlingen sie sich verstrickten. Ein Jüngling, der sich in sie verliebte, war dem Tode verfallen und nachdem er gestorben, fand es sich, daß sein Herz mit einem ihrer Haare umwunden war.

„Einst hatt' ich einen schönen Traum.“

Als Byron am sechsten Gesang des „Don Juan“ schrieb, schwebte ihm wie es scheint, der Tanz des Faust mit der jungen Hexe vor. Die Walpurgisnacht war ihm aus Shelley's Übersetzung bekannt, die er in der Handschrift gesehen hatte.

Die weiter unten durch Striche bezeichneten Worte, stehen ausgeschrieben in der Goethe'schen Handschrift, wie sie die königliche Bibliothek in Berlin aufbewahrt. Die so vervollständigten Verse sind weder besser noch schlimmer als vieles im Shakespeare, da es aber die ganze Derbheit des Rabelais ohne dessen Witz besitzt, gewinnt der Leser durch die Auslassung mehr als er verliert.

„Proktophantasmist.“

In der Handschrift und der ersten Ausgabe (wie auch in Shelley's englischer und Stapfer's französischer Übertragung) steht „Broktophantasmist.“ Das Wort (von πρωκτός, der Steiß hergeleitet) deutet so entschieden auf den Berliner Buchhändler und Schriftsteller, Friedrich Nicolai, hin, daß die beabsichtigte Satyre sich leicht erklärt.

Der Sohn eines Buchhändlers, ward Nicolai 1733 zu Berlin geboren und übernahm im Alter von fünfundzwanzig Jahren, nachdem er bereits als Schriftsteller aufgetreten, das

---

*) Schlummerlied. Anm. d. Übers.

Geschäft des Vaters. Er war Herausgeber der „Briefe, die neueste Literatur betreffend,“ an denen Lessing und Moses Mendelssohn betheiligt waren, und der „Allgemeinen deutschen Bibliothek,“ die zwischen 1759 und 1792 erschien. Gleich Lessing stellte auch er sich feindlich zur romantischen Schule, besonders in der Sturm- und Drangperiode, und veröffentlichte bald nach dem Erscheinen der „Leiden Werther's“ eine ziemlich alberne und boshafte Parodie auf das Buch unter dem Titel: „Freuden des jungen Werthers.“ Nach dem Tode seiner beiden großen Freunde schien er sich für deren literarischen Nachfolger zu halten und maßte sich in diesem Dünkel das Amt eines Kritikers und Aufklärers mit so viel geistigem Hochmuth an, daß er es bald nicht nur mit Goethe, auch mit Herder, Schiller, Kant, Fichte und andern bedeutenden Männern gänzlich verdarb. Am vollständigsten giebt sich vielleicht sein kaltes, beschränktes und dabei diktatorisches Wesen in seiner „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz“ zu erkennen. In der deutschen Dichtung hat er sich den Namen des Erz-Philisters zugezogen.

Carlyle sagt von Nicolai: „Bis zu allerletzt vermochte er nicht sich zu überzeugen, daß es in der ganzen Welt etwas gäbe, wovon *seine* Philosophie sich nichts träumen ließe. Als ein feuriger Eifer gegen die Jesuiten ihn ergriffen hatte, so gaben ihm die Leute meistens Recht, als er aber gegen die Kant'sche Philosophie zu Felde zog, ohne sie zu begreifen, und die Dichtkunst erwog, als sei es Braunschweiger Mumme — nach ihrer Nützlichkeit — gaben Viele ihm Unrecht.“

Die Parodie auf Werther hätte Goethe ihm noch verzeihen können, die Erklärung aber, von Seiten Nicolai's, daß er Goethe schon öffentlich abfertigen werde, und das zu einer Zeit, wo Jener noch einen beträchtlichen Halt im Publikum hatte, während Göschen's Ausgabe der Goethe'schen Schriften entweder übersehen oder angegriffen wurde, war ein weit ernstlicheres Vergehen, welches Goethe anstachelte, sich der einzigen ihm angemessen erscheinenden Waffe gegen

ihn zu bedienen, der nämlich, ihn lächerlich zu machen. Nicolai selbst bot ihm durch seine Abgeschmacktheit die Gelegenheit dazu dar. Er, der Verfechter des Materialismus in der Dichtung — der gegen das geistige Element anfocht wie Luther gegen den Teufel — ward im Jahre 1791 von einem strafenden Übel erfaßt. Er sah sich in wachendem Zustand von Erscheinungen theils lebender, theils gestorbener Personen umringt, die, obwohl er wußte, daß es Truggestalten, Wochen lang nicht ablassen wollten, ihn zu peinigen. Das Ansetzen von Blutegeln am Ende des Rückgrats, verschaffte ihm schließlich Erleichterung, woher die Wortbildung Goethe's „Proktophantasmist.“ Nicolai veröffentlichte eine eingehende Schilderung seiner Leiden und deren Kur und setzte sich so auf das Wirksamste der Lächerlichkeit aus. Er starb 1811, nachdem er es noch erlebt, in der Walpurgisnacht sich dem öffentlichen Gelächter preisgegeben zu sehen. Dennoch war er nicht ganz ohne Verdienst. Bei aller Eitelkeit und Beschränktheit meinte er es sichtbar ehrlich. Während einer Reihe von Jahren kam seine Stellung in Berlin an Einfluß der gleich, die eine Generation früher Gottsched in Leipzig eingenommen hatte. Ebenso beweist sein Freundschafts-Verhältniß zu Lessing und Mendelssohn, daß er Charakter und Bildung besessen haben muß. Als er aber die Heroen der spätern Zeit sich anzuerkennen weigerte und ihnen den Weg zu vertreten suchte, da konnte es nicht fehlen, daß er sich vernichtet sah.

„Wir sind so klug, und dennoch spuk't's in Tegel.“

Diese Rede spottet der Wichtigkeit, welche Nicolai für sich in Anspruch nahm. Da er nicht an Gespenster glaubt, findet er es unerklärlich, daß sie nicht verschwinden wollen. Sein Verdruß darüber, daß es in Tegel, dem Landsitze der Gebrüder Humboldt, spukt, erklärt sich durch den Umstand, daß im Jahre 1797 das Schloß von Geistererscheinungen sollte heimgesucht worden sein. Das Gerücht hiervon machte ein solches Aufsehen, daß eine Untersuchungs-Commission nach Tegel abging, welche der Sache auf den Grund

kommen sollte. Alle Bemühungen dieser Art blieben jedoch erfolglos und die Ursache des gespenstigen Treibens unentdeckt.

In seinen Tagebüchern erzählt Varnhagen von Ense, der Minister (Wilhelm) von Humboldt habe seinen Doppelgänger gesehen. Derselbe sitzt Abends am Schreibtisch, als sein Bedienter eintritt, vor Schrecken erbleicht und aussagt, daß er soeben aus dem Schlafzimmer seines Herrn komme, wo er ihn habe im Bette liegen sehen. Der Minister folgte dem Diener dorthin, erblickte sich wirklich im Bette liegend, betrachtete sich die Sache eine Weile und ging dann still von dannen. Nach einer halben Stunde war die Erscheinung wieder verschwunden.

„Doch eine Reise nehm' ich immer mit."

Dies bezieht sich auf Nicolai's lang ausgesponnene Beschreibung der „Reise durch Deutschland und die Schweiz". Wie in einer der Xenien von 1796:

Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt und geht ab,"

wird auch hier sein beständiges Zurückkommen auf ein und denselben Gegenstand lächerlich gemacht.

„Ein rothes Mäuschen ihr aus dem Munde."

Goethe bezieht sich hier auf einen alten, auch in der Sage behandelten Volksaberglauben, dem zufolge einer vom Teufel Besessenen im Schlafe eine rothe Maus aus dem Munde läuft. Er wollte damit wohl das gemeine sinnliche Element des Hexensabbaths, von welchem Faust sich abgestoßen und angeekelt fühlt, veranschaulichen. Die Geistererscheinung Gretchen's, welche auch eine prophetische Bedeutung hat, ist das äußerliche Idol der Liebe und Sehnsucht, die in seinem Innern lebt.

„Servibilis."

Die Rede des Servibilis (des Dienstbaren) ist ein Echo dessen, was Goethe 1799 über den Dilettantismus in den Künsten aufsetzte. Düntzer sagt in Bezug auf dieselbe: „Die Dilettanten, mit denen wir es hier zu thun haben,

lieben massenhaften Stoff, weshalb sie nur immer neue Stücke und schockweise aufführen."

„Oberons und Titanias goldne Hochzeit."

Ursprünglich im Plane zum Faust nicht mit einbegriffen, gab Schiller zur Verwendung dieses Intermezzo für die Faustdichtung den ersten Anstoß. Im Sommer des Jahres 1796 schrieb Goethe, da er eben die Xenia des Martial gelesen, einige deutsche Nachdichtungen, die gegen seine literarischen Anfechter gerichtet waren. Schiller griff die Idee sogleich auf, beide besprachen sich darüber und setzten gemeinschaftlich das Werk fort. Bisweilen thaten sie es Jeder für sich, bisweilen auch lieferte der Eine den Gedanken und der Andere die Worte. Die Epigramme wuchsen so schnell heran, daß sie sich vornahmen, es bis auf ein Tausend zu bringen, doch betrug die Zahl der im Musenalmanach des folgenden Jahres veröffentlichten nur vierhundert und dreizehn. Bei ihrem Erscheinen war es, als hätte Jemand in ein Wespennest gestört: durch ganz Deutschland ließ Wehruf und Wuthgeschrei und schadenfrohes Gelächter sich vernehmen.*)

Im darauf folgenden Sommer schrieb Goethe dann „Oberons und Titanias goldne Hochzeit" in ihrer ursprünglichen Form und sandte sie an Schiller als Fortsetzung der Xenien für den Musenalmanach von 1798. Schiller aber schreibt unter Datum des 2. Oktober 1797 an Goethe: „Oberon's goldne Hochzeit finden Sie nicht in der Sammlung, aus zwei Gründen ließ ich sie weg. Erstlich dachte ich würde es gut sein, wenn wir aus diesem Almanach schlechterdings alle Sacheln wegließen, und eine recht fromme Miene machten, und dann wollte ich nicht, daß die goldne Hochzeit, die noch so vielen Stoff zu einer größern Ausführung giebt, mit so wenig Strophen abgethan würde. Wir besitzen in ihr einen Schatz für das nächste Jahr, der sich noch sehr weit ausspinnen läßt."

---

*) Siehe Band I. der „Ausgewählten Schriften" von Bayard Taylor, Seite 79. Anm. d. Übers.

Eine Antwort von Goethe hierauf erfolgte nicht bis zum 20. December, wo er, inzwischen aus der Schweiz zurückgekehrt, an Schiller also schreibt: „Oberon's goldne Hochzeit haben Sie mit gutem Bedachte weggelassen. Sie ist die Zeit über nur um das Doppelte an Versen gewachsen, und ich sollte meinen, im Faust müßte sie am besten ihren Platz finden." Ehe sie in der Ausgabe von 1808 aber als „Intermezzo" erschien, erfuhr sie wahrscheinlich allerlei Veränderungen, sowohl durch Auslassungen als Hinzusetzungen. In der Benennung „Walpurgisnachtstraum" erkennt man das Anknüpfen an Shakespeare. Obwohl die in jenem enthaltenen Anspielungen sich meistentheils noch errathen lassen, ist dennoch mit Sicherheit anzunehmen, daß bereits manches Satyrische darunter für uns verloren gegangen ist, weil es sich an Personen knüpfte, die blos vorübergehend ein Ansehen genossen.

In seinem Verhältniß zur Faustdichtung betrachtet, erscheint das Intermezzo als eine derselben durchaus fremde Beigabe. Als Goethe es in das Drama einschaltete, lag es indeß in seiner Absicht, auf das Intermezzo noch eine Walpurgisnachts-Scene, deren Umriß sich in den „Paralipomena" findet, folgen zu lassen. Aus Eckermann's Bericht weiß man, daß Goethe in ähnlicher Weise eine Anzahl „Maximen und Reflexionen" und ein bis zwei Gedichte, für die sich sonst kein Platz finden wollte, in die „Wanderjahre" aufnahm, wo weder Kritiker noch Leser wußten, was sie aus ihnen machen sollten.

„Miedings wack're Söhne."

Mieding war Theatermeister der Weimar'schen Bühne und als solcher beliebt bei Goethe und bei Hofe. Goethe widmete ihm, nachdem er 1782 gestorben, das Gedicht: „Auf Mieding's Tod."

„Puck."

Einigen Erklärern nach wäre in des Herold's Verkündigung der goldnen Hochzeitsfeier eine Hindeutung auf die

schließliche Wiedervereinigung der streitenden Elemente in der deutschen Dichtung zu suchen. In diesem Falle müßte man Oberon und Titania als die Repräsentanten des Klassischen und Romantischen, oder vielleicht der Vernunft und Phantasie, betrachten. Die Entzweiung Beider im „Sommernachtstraum" brachte Goethe möglicherweise auf die Idee, sie als Gemeingut zur Darstellung seiner satyrischen Einfälle zu benutzen.

Puck scheint nicht sowohl eine bestimmte Person, als die launige Verkehrtheit darzustellen, welche häufig den Geschmack der Menge beherrscht. Übereinstimmend hiermit ist der Name (er hat dieselbe Wurzel wie das schwedische poika, ein Knabe) sowie das neckische Wesen des kleinen Shakespeare'schen Satan.

„Ariel."

Aus dem „Sturm" entboten, um den übrigen Elfen Gesellschaft zu leisten, stellt sich in Ariel hier sichtlich die reine, von den Geschmacksströmungen der Zeit unberührt bleibende Poesie dar.

„Orchester."

Goethe mochte hierbei vielleicht an die „Frösche" des Aristophanes denken. Das Orchester ist entweder der Schwarm literarischer Pfuscher, die den Insekten gleich, ein beständiges Zirpen und Summen, welches das Ohr ermüdet, vernehmen lassen, oder es stellt die Anhänger der verschiedenen literarischen Größen damaliger Zeit dar, die im schrillen Chor die unterschiedlichen Meinungen und Ansichten derselben mit Beharrlichkeit immer von neuem wiederholen.

„Solo."

Wer mit dieser aufgeblasenen Dudelsack-Drohne eigentlich gemeint, scheint niemand recht zu wissen. Das „Schnecke-schnickeschnack" ist eine Erfindung Goethe's, womit er den gedehnten schnarrenden Nasalton des Blas-Instrumentes bezeichnet.

„Geist, der sich erst bildet.“

„Unzweifelhaft deutet Goethe hiermit auf jene stümperhaften Dichterlinge, welche, ohne irgend eine Ahnung, daß jedes Gedicht ein lebendig aus dem Innern fließendes, organisches Ganze sein müsse, kümmerlich zusammenreimen und leimen, und so Unthierchen zur Welt bringen, die sie dieser gern als wunderbare Schönheiten aufschwatzen möchten.“ — Düntzer.

Aehnliches findet sich in folgender Xenie:

Alles an diesem Gedicht ist vollkommen, Sprache, Gedanke,
Rhythmus; das Einzige nur fehlt noch: es ist kein Gedicht.

„Ein Pärchen.“

Nach Hartung's Meinung wären hier die Gebrüder Stolberg gemeint, da sie aber später als Windfahne erscheinen, so ist dies unwahrscheinlich. Düntzer nimmt an, daß darunter „die Verbindung schlechter Musik mit stümperhafter Poesie“ zu verstehen sei.

„Neugieriger Reisender.“

Hier haben wir Nicolai unter einer andern Maske. Die Erwähnung Oberon's bleibt unklar, es sei denn, daß unter ihm die klassische Schule zu verstehen wäre. In der zweiten Rede des neugierigen Reisenden, weiter unten, giebt Nicolai sich noch deutlicher zu erkennen.

„Orthodox.“

Hier hören wir die Klasse der Frömmler reden, welche Lessing verfolgten, Klopstock und Goethe angriffen und Schiller's herrliches Gedicht: „die Götter Griechenlands“ als unchristlich schmähten. Graf Friedrich Stolberg war jener der Hauptvertreter dieser Partei, und sein Angriff auf jenes Gedicht wird in den Xenien also erwiedert:

Als du die griechischen Götter geschmäht, da warf dich Apollon
Von dem Parnaß: dafür geh'st du in's Himmelreich ein.

„Nordischer Künstler.“

Nach Einigen wäre hiermit der dänische Künstler

Carstens gemeint, der 1798 in Rom starb. Andere aber wollen Fernow in ihm erkennen, den Kunstgelehrten, der in Rom mehrere Jahre im engen Verkehr mit Carstens lebte. Wieder Andere meinen, daß es Goethe selbst sei. Insofern der Punkt, auf den es in dieser Rede ankommt, heutigen Tages nicht mehr klar ist und wohl auch ursprünglich nicht besonders witzig gewesen sein mochte, bleibe es dem Leser selbst überlassen, zwischen jenen Conjecturen die Wahl zu treffen.

„Windfahne."

Die Grafen Stolberg, unzweifelhalt. Als sie noch beide eifrige Neophyten des Sturm und Dranges waren, sich über alles Herkömmliche hinwegsetzten und für den Naturzustand der Menschen bis zu einem solchen Grade schwärmten, daß sie sich öffentlich badeten, begleiteten sie Goethe auf seiner ersten Reise in die Schweiz (1775). Zwanzig Jahre später waren sie im beschränktesten Maße orthodox, reaktionär und überaus spröde geworden, eine Umwandlung, die bei Halbtalenten keineswegs ungewöhnlich ist. Nach der einen Seite hin erfreut sich die Windfahne am Anblick der nackten Hexen und sieht in ihnen „lauter Bräute", nach der andern Seite hingewendet, erwartet sie, daß der Boden sich aufthue und sie alle verschlinge.

Der „Purist", der weiter oben (nach dem „nordischen Künstler") redet, ist, wie man annimmt, Joachim Heinrich Campe, der in den Xenien die „furchtbare Waschfrau" genannt wird, welche die deutsche Sprache „mit Lauche und Sand" reinige.

„Xenien."

Das Wort bedeutet Geschenke, die man einem Gaste verehrt. Nach der Veröffentlichung der Xenien im Musenalmanach erreichte der Aufruhr, der durch sie erregt ward, einen solchen Grad, daß sie von einigen Seiten her für direkte Eingebungen des Bösen erklärt wurden, daher die Hinweisung auf Satan, den „Herrn Papa".

„Hennings.“

Der dänische Kammerherr Friedrich von Hennings, der in seiner Zeitschrift „Genius der Zeit“ die Xenien heftig angegriffen und die beiden Verfasser, Goethe und Schiller, auf's Ärgste beschuldigt hatte, wird hier mit eignem Namen genannt. In der folgenden Rede tritt er dann als „Musaget“ auf, unter welchem Titel er für kurze Zeit eine Beilage zu jener Zeitschrift herausgab. Darauf erscheint er zum dritten Mal als „Ci-devant Genius der Zeit,“ welches auf das Eingehen der Zeitschrift, im Jahre 1803, Bezug hat.

Die erste Rede parodirt den schmählichen Angriff auf Goethe und Schiller, die zweite deutet an, daß er sich weit besser zum Anführer der Hexen als Chorführer der Musen eigne, und die dritte verspottet die Selbstgefälligkeit, mit der er solchen Schriftstellern, die ihm durch Unterwürfigkeit zu schmeicheln wußten, eine Stelle auf dem deutschen Parnaß einräumte.

„Kranich.“

„Lavater war ein herzlich guter Mann, allein er war gewaltigen Täuschungen unterworfen, und die ganz strenge Wahrheit war nicht seine Sache; er belog sich und andre. — — — Sein Gang war wie der eines Kranichs, weswegen er auf dem Blocksberg als Kranich vorkommt.“ — Goethe's Gespräche mit Eckermann, 1829.

„Weltkind.“

So nannte Goethe sich in seinem epigrammatischen Gedichte „Diner zu Coblenz“, wo er zwischen Lavater und Basedow sitzt:

> Prophete rechts, Prophete links,
> Das Weltkind in der Mitten.

Wir vernehmen ihn hier, wie er über Lavater und dessen Anhang sich lustig macht.

Die „Tänzer“, welche folgen, sind die Philosophen, deren fernher schallender Trommelschlag, in der Nähe vernommen, sich als eintöniges Geschrei der im Schilf verborgenen Rohrdommeln erweist.

„Fideler."

Diese Rede, sowie die vorhergehende („Tanzmeister") erschien erst in der Ausgabe letzter Hand. Das Auftreten des Fidelen hat scheinbar keinen andern Zweck, als den Haß und die Streitsucht der philosophischen Schulen untereinander hervorzuheben.

Der „Dogmatiker", der, wenn eine wirkliche Persönlichkeit, schwer zu erkennen ist, erinnert an eine Stelle in einem Briefe Goethe's an Schiller: „Ich hoffe daß die Kopenhagener und alle gebildeten Anwohner der Ostsee aus unsern Xenien ein neues Argument für die wirkliche und unwiderlegliche Existenz des Teufels nehmen werden, wodurch wir ihnen denn doch einen sehr wesentlichen Dienst geleistet haben."

„Idealist."

Nach ziemlich allgemeiner Annahme ist hierunter Fichte zu verstehen, der, mit den Worten eines deutschen Erklärers zu reden, „das Nichtich als ein Produkt des sich selbst bestimmenden Ich's und nicht als Etwas außerhalb des Ich's Bestehendes auffaßte." Goethe, als er hörte, eine Schaar lärmender Studenten habe sich vor Fichte's Wohnung versammelt und ihm die Fenster eingeworfen, bemerkte, Fichte hätte sich nun auf das Unangenehmste überzeugen können, daß außer dem Ich noch ein Nichtich vorhanden sei.

„Skeptiker."

In dieser und den vorangehenden Reden stellt sich uns eine ganze Klasse von Personen dar. Der Skeptiker vergleicht den Supernaturalisten mit dem Schatzgräber, der den Flämmchen nachgeht und das blinkende Gold in kurzem zu ergreifen wähnt.

„Die Gewandten."

Hier nehmen die Verse eine politische Wendung, wobei man den Umstoß der alten Ordnung der Dinge zu Anfang des Jahrhunderts im Auge behalten muß. Die Gewandten

sind diejenigen, welche den staatlichen Veränderungen sich anzubequemen wissen und je nachdem die Umstände es erfordern, auf den Köpfen oder den Füßen gehen.

Die hierauf folgende Rede stellt die entgegengesetzte Klasse von Personen vor, welche sich unter dem alten Regime durchzuschranzen verstand, in die neuen Verhältnisse sich aber nicht zu finden weiß. Es sind die Parasiten einer gewohnten politischen Ordnung, denen bei einem Wechsel der Dinge der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

„Irrlichter.“

Auch in dieser und der nächstfolgenden Rede haben wir zwei sich entgegengesetzte Menschenklassen vor uns. Die Irrlichter sind die politischen Emporkömmlinge, welche trotz ihres dunklen Ursprungs vor der Welt glänzen, während die „Sternschnuppen“ die Vornehmen und Großen von Geburt darstellen, die von ihrer Höhe herabgestürzt, nichts verschmähen was ihnen wieder zu Ansehen verhelfen kann.

In der zweitfolgenden Rede, den „Massiven,“ wollen einige Erklärer die unwissende, rohe, revolutionäre Volksmasse erkennen, andere aber die Romantiker und deren übertriebene Manier. In seinem dithyrambischen Gedicht „Deutscher Parnaß“ schildert Goethe das Herandrängen und -stürmen der rohen literarischen Dilettantenschaar in diesen Versen:

Ach, die Büsche sind geknickt!
Ach, die Blumen sind erstickt
Von den Sohlen dieser Brut.
Wer begegnet ihrer Wuth?

Die letztere Erklärung ist wahrscheinlich die um so richtigere, da die Worte des Ariel, der die Poesie ist, auf literarische, nicht aber auf politische Gruppen zu beziehen sind.

Wenn Puck sich den „derben“ nennt, so mochte Goethe wohl im Sinne haben, was die Elfe im „Sommernachtstraum“ dem Puck beim Abschied zuruft:

Leb wohl, du feister Elf! ich geh', bin fort!

„Und alles ist zerstoben.“

Der Uebergang vom Intermezzo zur nachfolgenden

Scene ist ein so schroffer, daß man nicht anders wünschen kann, als daß der Gang der Dichtung nicht wäre durch jenes unterbrochen worden. Es ist indeß nicht allein das Schema einer Scene vorhanden, die bestimmt war, sich anzuschließen und deren Gegenstand das tollste Teufelswesen ist, welches im Volksglauben des Mittelalters spukte, sondern wir besitzen auch die theilweise Ausführung dieser Scene. Muß man nun freilich zugeben, daß Goethe, indem er dieselbe wegließ, von einem richtigen Gefühl geleitet wurde, so macht sich dennoch das Bedürfniß einer dazwischentretenden Scene deutlich bemerkbar. Die uns fühlbare Lücke erkannte auch der Dichter, dessen Werk mit langen Unterbrechungen zu verschiedenen Zeiten entstand, wodurch die einzelnen Theile von der Stimmung abhängig wurden, die ihn gerade beherrschte. Traf es sich aber, daß das so Erzeugte ihn nicht befriedigte, zog er jederzeit die jähe Kluft der ungenügenden Überbrückung vor.

Die beabsichtigte Scene, die sich in den Paralipomena findet, heißt gewöhnlich die Brockenscene, wovon Hartung abweicht, indem er sie „die Hofhaltung des Satans“ benennt.

Ihr schließt sich folgender Abriß einer fernern Scene an:

Ein anderer Theil des Brockens.

Tiefere Region.

Hochgerichtserscheinung. Gedräng. Sie ersteigen einen Baum. Reden des Volks. Auf glühendem Boden. Nackt das Idol. Die Hände auf dem Rücken.

Gesang.

Wo fließet heißes Menschenblut,
Der Dunst ist allem Zauber gut.
Die grau' und schwarze Brüderschaft,
Sie schöpft zu neuen Werken Kraft.
Was deut't auf Blut, ist uns genehm;
Was Blut vergießt, ist uns bequem.
Um Gut und Blut umkreis't den Reih'n!
In Glut soll Blut vergossen sein.

Die Dirne winkt, es ist schon gut;
Der Säufer trinkt, es deut't auf Blut.
Der Blick, der Trank, er feuert an:
Der Dolch ist blank, es ist gethan.

Ein Blutquell rieselt nie allein,
Es laufen andre Bächlein drein;
Sie wälzen sich von Ort zu Ort,
Es reißt der Strom die Ströme fort.

Der Kopf fällt ab. Das Blut springt und löscht das Feuer. Nacht. Rauschen. Geschwätz von Kielkröpfen. Dadurch Faust erfährt.

Die graue und schwarze Brüderschaft wird von einigen der deutschen Erklärer für die Mönchsorden der Franziskaner und Dominikaner gehalten, wonach sie urtheilen, daß dieses Bruchstück auf die Inquisition deute.

„Trüber Tag."

Von Riemer erfahren wir, daß Goethe ihm diese Scene ohne jede Unterbrechung so diktirte, wie sie gedruckt wurde. Dies muß zwischen den Jahren 1803, wo Riemer zuerst sein Amt bei Goethe antrat, und 1808, wo der erste Theil des Faust erschien, gewesen sein. Es folgt jedoch daraus nicht nothwendigerweise, daß die Scene damals erst entstand, wie die meisten Erklärer anzunehmen scheinen. Der Stil derselben erinnert an die Werther-Periode und ich kann mich des Eindrucks nicht entziehen, daß die Scene damals schon, und ziemlich in der Gestalt, wie wir sie jetzt vor uns haben, verfaßt worden ist. Aus den Briefen Goethe's ersieht man, daß bereits lange vor der Zeit, von welcher Riemer spricht, mehr als eine Scene des Faust in Prosa vorhanden war. Es ist daher möglich, daß noch andere Versuche, die Lücke zwischen dem Walpurgisnachtstraum und der Kerkerscene auszufüllen, existirten und verloren gingen. Es würde völlig in Übereinstimmung mit Goethe's dichterischer Denkart sein, wenn er, nachdem spätere Versuche ihm mißlungen, zum ersten Entwurf sich zurückgewendet hätte, und es wäre daher, insofern die Versform seiner Dichtungen von zeitweiliger Stimmung, oder der Eingebung des Augenblicks abhängig war — das heißt, niemals mit kalter Überlegung zum voraus sich bestimmen ließ — die Annahme keineswegs außer dem Bereich des Wahrscheinlichen, daß er, nach manchem vergeblichen Versuche sich entmuthigt fühlend, die Scene schließlich so aus dem Gedächtniß diktirte, wie er sie ursprünglich niedergeschrieben hatte.

Daß diese Scene oder eine ihr sehr ähnliche, bereits vor 1790 vorhanden war, wird auch durch Wieland bewiesen, der sein Erstaunen gegen Böttiger über das Vermissen einer Scene im „Fragment" kundgiebt, in welcher Faust so in Wuth gerathe, daß selbst Mephistopheles sich davor erschrecke. Seit Goethe Scenen des Faust aus dem Manuscript vor dem Weimar'schen Hofzirkel vorlas, waren damals zehn Jahre verflossen.

Stapfer will behaupten, die Scene sei in Prosa geschrieben, damit die Faustdichtung nicht eine einzige Form der Darstellung entbehren solle. Die Frage ob Versform oder Prosa sich für dramatische Stoffe eigne ist zwischen Schiller und Goethe nach allen Seiten hin erörtert worden und der nachdrückliche Ausspruch des Letztern, daß alles Poetische rhythmisch sollte behandelt werden, ist ausreichender Beweis dafür, daß er hier nicht seiner Wahl folgte, sondern der Nothwendigkeit nachgab.

Es bleiben noch einige dem ersten Theil zugehörige Reden aus den Paralipomena zu erwähnen übrig. Aus dem folgenden Vers möchte es scheinen, daß Goethe zu einer Zeit im Sinne hatte, Faust, der Sage gemäß, nach Rom zu führen:

Mephistopheles.

Dem Ruß der Hexen zu entgehen,
Muß unser Wimpel südwärts wehen;
Doch dort bequeme dich zu wohnen
Bei Pfaffen und bei Skorpionen!

Das nächste Quatrain war sichtbar dem Faust auf der Fahrt gen Süden in den Mund gelegt:

Warmes Lüftchen, weh' heran,
Wehe uns entgegen!
Denn du hast uns wohlgethan
Auf den Jugendwegen.

Es folgt dann der Anfang einer Scene, die möglicherweise bestimmt gewesen, die in der Tragödie zunächst angereihte zu vertreten.

Landstraße.

Ein Kreuz am Wege; rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttchen.

Faust.

Was giebt's, Mephisto? hast du Eil'?
Was schlägst vor'm Kreuz die Augen nieder?

Mephistopheles.

Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurtheil:
Allein genug, mir ist's einmal zuwider.

Das nächste Bruchstück enthält nichts, was dessen Bestimmung errathen ließe:

Mephistopheles.

Mich darf niemand auf's Gewissen fragen;
Ich schäme mich oft meines Geschlechts.
Sie meinen, wenn sie Teufel sagen,
So sagen sie was recht's.

„Offen Feld."

Diese kurze unheimliche Scene scheint als Übergang zu dienen zwischen den verschiedenartigen Stimmungen der vorhergehenden und der nachfolgenden Scene. Byron mochte sich wohl aus Shelley's mündlicher Übersetzung des Wortes „Rabenstein" erinnern, als er in einem von ihm später verworfenen Chor seines Drama, „Die umgewandelte Mißgestalt", schrieb:

Der Rabe sitzt
Auf dem Rabenstein.

„Meine Mutter, die Hur'."

Das Lied, welches Gretchen singt, ist eine Variation auf dasjenige, welches im Volksmärchen vom Machandelboom (Wachholderbaum) das Brüderchen singt, nachdem die grausame Stiefmutter es umgebracht und seine Seele als Vogel davonfliegt. Eine Lesart desselben lautet:

Min Moder de mi slacht't,
Min Vader de mi att,
Min Swester de Marleenken
Söcht alle mine Beenichen,
Un bindt sie in een syden Dook,
Legt's unner den Machandelboom:
Kywitt! Kywitt! ach watt ein schön Vagel bin ich.

„Ihr Engel, ihr heiligen Schaaren."

„Wilhelm Meister" giebt Zeugniß, daß Goethe den

„Hamlet“ gründlich studirt hatte, es mögen daher wohl die folgenden Zeilen (beim Erscheinen des Geistes im Gemach der Königin, III. Akt 4. Scene), ihm bei obigem Verse vorgeschwebt haben:

Schirmt mich und schwingt die Flügel über mir,
Ihr Himmelsschaaren!*)

„Sie ist gerichtet.“

Goethe bedient sich hier, freilich in anderem Sinne, einer Phrase aus dem Puppenspiel. Als die vierundzwanzigjährige Frist eines Lebens voller Genüsse für Faust zu Ende geht, ruft dort eine Stimme: „Praefarate!“ Von Faust's reuvollem Zagen unterbrochen, ruft es darauf von neuem: „Accusatus es!“ Dann wieder: „Judicatus es!“ und schließlich: „In aeternum damnatus es!“ worauf Faust vom Teufel davongetragen wird.

Einige Erklärer wollen die Worte des Mephistopheles: „Her zu mir!“ so verstanden wissen, daß dieser von nun an Faust in seiner Gewalt habe, wobei sie aber gänzlich außer Acht lassen, daß die Bedingungen des Vertrags noch nicht erfüllt sind. Eine Stimme von oben verkündet, daß Gretchen gerettet sei, und hiermit schließt die Scene plötzlich, als habe Dunst und Nebel, dem sie entstiegen, sich wieder auf die Gestalten niedergesenkt. Goethe wußte seinen Plan für den zweiten Theil der Faustdichtung so gründlich zu verbergen, daß man sich erst mit diesem vertraut machen muß, bevor man, sich zurückwendend, den Fäden nachgehen kann, die den ersten Theil mit dem zweiten verbinden.

Die „kleine Welt“ mit ihrem Inbegriff von Leidenschaft, Gefühl und Sehnen der Menschenbrust, findet hier plötzlich ihren Abschluß; darüber hinaus aber liegt die „große Welt“, wo Einflüsse und Leidenschaften, welche dem Staat, der Gesellschaft und der Entwickelung des Menschengeschlechts Gestalt und Richtung geben, in Anregung kommen, um so das Räthsel zu lösen, das im zukünftigen Geschicke Faust's sich darbietet.

*) Schlegel'sche Übersetzung. Anm. d. Übers.

Bemerkungen

zum

Zweiten Theil des Faust.

„Beide Theile sind in ihrer Structur symmetrisch. Der eine wandelt mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Der andere geht von dieser durch die Welt zum Himmel. Zwischen beiden in der Mitte liegt die Emancipation Faust's von der Qual des Schuldbewußtseins, die Lethe, das Verbauen der Vergangenheit.

„Dem Inhalt nach beginnt der erste Theil religiös, geht ins Metaphysische über und endet ethisch. Der zweite beginnt ethisch, geht ins Aesthetische über und endet religiös. Dort tritt der Wissenschaft die Liebe, hier der Kunst, dem Ideal des Schönen die That gegenüber.

„Der Form nach geht der erste Theil von dem Hymnus zum Monolog und Dialog über; der zweite Theil von dem Monolog und Dialog zum Dithyrambischen, um mit dem Hymnus zu schließen, der aber nunmehr nicht blos den Herrn und seine unbegreiflich hohen Werke preist, sondern das Menschliche im Proceß seiner Einigung mit dem Göttlichen, die Erlösung und Versöhnung."

Rosenkranz.

Der Tragödie zweiter Theil.

„Ariel."

Die Eingangsscene hat die Eigenschaft eines Prologs zum zweiten Theile: erst mit der folgenden Scene beginnt die Handlung. Zwischen beiden Theilen liegt ein unbestimmter Zeitraum. Goethe selbst gab sich weder in seinem Leben noch in seinen poetischen Erzeugnissen je der Reue hin über das was geschehen und sich nicht ändern ließ. Als Faust mit Mephistopheles verschwindet, ahnt der Leser alle Seelenqual, welche ihm zu dulden aufbehalten war, von der aber hier, wo Plan und Endzweck der Dichtung ein völlig anderer ist, nicht füglich die Rede sein kann.

Wie bei körperlichem Leiden, so glaubte Goethe auch bei sittlichem Leiden fest an das nothwendige Genesen und schließliche Gesunden. Seine Heilmittel waren Zeit und Natur. In den von Riemer gesammelten „Procardica" finden sich folgende Verse:

> Nichts taugt Ungeduld,
> Noch weniger Reue:
> Jene vermehrt die Schuld,
> Diese schafft neue.

Die schmerzlichen Trauerfälle, die ihn selbst trafen, überwand er, indem er sich in die Einsamkeit zurückzog, wo er den Heilkräften der Natur sich überließ. Dasselbe dürfen wir im gegenwärtigen Falle von Faust annehmen. In unserer Anfangsscene wird der in seinem Innern sich vollziehende Hei-

lungsprozeß sinnbildlich dargestellt. In den Elfen sehen wir die zarten und geheimnißvollen Einwirkungen der Natur auf die Seele des Menschen. Ariel, welcher im Intermezzo die Poesie war, vertritt hier die Stelle des Oberon als Anführer der Elfen — vielleicht aus dem Grunde, weil eine die Natur poetisch auffassende Seele für die geheimen Tröstungen derselben am zugänglichsten ist.

„Vier sind die Pausen nächtiger Weile."

Es sind dies die vier Nachtwachen, die vigiliae der Römer, deren jede eine dreistündige Dauer hatte, so daß sie, die sechs Uhr abends anhoben, und sechs Uhr morgens endeten, Sonnenuntergang und -aufgang in sich begriffen. Daneben noch eine Darstellung der vier Momente des Schlafes erkennen zu wollen, ist meiner Meinung nach ohne Grund, zumal eine solche Eintheilung mehr fantastisch als mit der Wirklichkeit übereinstimmend ist, da es der Momente des gesunden Schlafes nur drei giebt. Der Vers:

Dann badet ihn im Thau aus Lethe's Fluth!

ruft eine Stelle aus Goethe's Briefen an Zelter ins Gedächtniß, wo er sagt: „Man bedenke, daß mit jedem Athemzug ein ätherischer Lethestrom unser ganzes Wesen durchdringt, so daß wir uns der Freuden nur mäßig, der Leiden kaum erinnern."

„Chor."

Die vier Strophen des Chors sind den vier Nachtwachen entsprechend. Die erste besingt die Abenddämmerung, die zweite die Tiefe und Stille der Nacht, die dritte das Nahen des Tages, die vierte den Anbruch des Tages. Die auf den Gesang des Chors sich beziehende Vorschrift, daß dieser nämlich „einzeln, zu zweien und vielen, abwechselnd und gesammelt" zu singen sei, wurde in Hinsicht auf die etwaige Darstellung der Tragödie auf dem Theater hinzugefügt. Selbst da, wo Goethe eine solche nicht speziell im Auge hatte, liebte er es, seinen dichterischen Erzeugnissen eine bühnengemäße Form zu geben, im zweiten Theile des Faust

aber that er dies durchweg in der Absicht, seinen symbolischen Gebilden das Unbestimmte und Formlose zu benehmen, in welches solche nur allzuleicht sich verlieren.

„Welch' Getöse bringt das Licht."

Es mag wohl hier die Aurora des Guido im Palast Rospigliosi Goethe vorgeschwebt haben, bei deren Anblick man unwillkürlich schallenden Posaunenklang zu vernehmen wähnt. Zugleich aber bezieht sich der Vers auch auf den Mythus der Alten und die zu Goethe's Lebzeiten aufgestellten wissenschaftlichen Hypothesen. Tacitus erzählt von einer Sage unter den Germanen, wonach jenseits der Suionen die Sonne mit hörbarem Klange untergehe. Ähnliches findet sich auch im Posidonius und im Juvenal. In Macpherson's Ossian steigt die Sonne rauschend zwischen den „grünen Häuptern der Wellen" empor. Das Getöse, welches Ariel schildert, ist nur den Geistesohren der Elfen vernehmbar. Sie fliehen vor demselben und Faust erwacht, „sein Inneres gereinigt von erlebtem Graus."

„Hinaufgeschaut! — Der Berge Gipfelriesen."

Eine Schweizerlandschaft, aus der Umgegend des Vierwaldstätter Sees, tritt uns entgegen. Die italienische Reise, welche Goethe 1797 zu unternehmen beabsichtigte, wandelte sich in einen Ausflug in jene Gegend um, den er in Gesellschaft seines Freundes Meyer machte. Im dritten Theile der Eckermann'schen Gespräche wird erzählt, daß Goethe sich über den Plan, den er einst gehabt, die Tellsage episch zu behandeln, und über die spätere Verwendung des dafür gesammelten Materials, folgendermaßen ausgesprochen habe:

„Ich besuchte, sagte er, im gedachten Jahre noch einmal die kleinen Cantone und den Vierwaldstättersee, und diese reizende, herrliche und großartige Natur machte auf mich abermals einen solchen Eindruck, daß es mich anlockte, die Abwechselung und Fülle einer so unvergleichlichen Landschaft in einem Gedicht darzustellen. Um aber in meine Darstellung mehr Reiz, Interesse und Leben zu bringen,

hielt ich es für gut, den höchst bedeutenden Grund und Boden mit ebenso bedeutenden menschlichen Figuren zu staffiren, wo denn die Sage von Tell mir als sehr erwünscht zu statten kam.“

Nachdem er dann erzählt, wie er sich die verschiedenen Personen gedacht habe, fährt er fort: „Von diesem schönen Gegenstande war ich ganz voll, und ich summte dazu schon gelegentlich meine Hexameter. Ich sah den See im ruhigen Mondschein, erleuchtete Nebel in den Tiefen der Gebirge. Ich sah ihn im Glanze der lieblichsten Morgensonne, ein Jauchzen und Leben in Wald und Wiesen. Dann stellte ich einen Sturm dar, einen Gewittersturm, der sich aus den Schluchten auf den See wirft. Auch fehlte es nicht an nächtlicher Stille und an heimlichen Zusammenkünften über Brücken und Stegen.

„Von allem diesen erzählte ich Schillern, in dessen Seele sich meine Landschaften und meine handelnden Figuren zu einem Drama bildeten. Und da ich andere Dinge zu thun hatte und die Ausführung meines Vorsatzes sich immer weiter verschob, so trat ich meinen Gegenstand Schillern völlig ab, der denn darauf sein bewundernswürdiges Gedicht schrieb.

„Ich machte bemerklich, sagte Eckermann, daß es mir vorkomme, als ob die in Terzinen geschriebene prächtige Beschreibung des Sonnenaufgangs in der ersten Scene vom zweiten Theile des Faust aus der Erinnerung jener Natureindrücke des Vierwaldstättersees entstanden sein möchte.

„Ich will es nicht leugnen, sagte Goethe, daß diese Anschauungen dort herrühren; ja ich hätte ohne die frischen Eindrücke jener wundervollen Natur den Inhalt der Terzinen gar nicht denken können. Das ist aber auch alles, was ich aus dem Golde meiner Tell-Localitäten mir gemünzt habe. Das übrige ließ ich Schillern, der denn auch davon, wie wir wissen, den schönsten Gebrauch gemacht.“

Etwas unklar ist die Strophe, welche mit den Worten anhebt:

So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen.

Die Summe dessen, was die deutschen Erklärer über den Sinn derselben sagen, ist die, daß Faust, wie früher die Erscheinung des Erdgeistes, hier die innere Wesenheit der Dinge, die sich seinem Auge im hellsten Lichte zeigt, nicht zu ertragen vermöge. Er sagt sich, die plötzliche Erfüllung einer schönen Hoffnung habe dieselbe überwältigende Wirkung, wie sie jene einst gehabt, und der Jugend ähnlich, die von den höchsten Offenbarungen des Daseins nur zum Staunen angeregt wird ohne sich zum Eindringen in die geheimen Räthsel desselben verlocken zu lassen, nimmt auch er seine Zuflucht hinter „jugendlichstem Schleier."

„Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

Hier wiederholt sich in Form einer Metapher, die Goethe seiner Farbenlehre entnimmt, der obige Gedanke. Im Wasserfall haben wir ein Sinnbild menschlicher Bestrebungen. Er eilt mit Ungestüm, ohne Aufhören, ist niederreißend und doch beständig schaffend. Der Regenbogen aber ist eine theilweise Ausstrahlung der in ihrem hellen reinen Lichte dem menschlichen Auge unerträglichen Wahrheit, wie sie das Leben überspannt und in dessen Gang sich spiegelt. Einen ganz ähnlichen Gedanken drückt Shelley in andrem Bilde aus:

Gleich wie ein Dom aus bunt gefärbtem Glas,
Färbt hellsten Strahl der Ewigkeit das Leben.

In der Schilderung, die Goethe vom Rheinfall bei Schaffhausen giebt, findet man den Keim, aus dem jener Gedanke erwuchs: „Der Regenbogen erschien in seiner größten Schönheit; er stand mit seinem ruhigen Fuß in dem ungeheuren Gischt und Schaum, der, indem er ihn gewaltsam zu zerstören droht, ihn jeden Augenblick neu hervorbringen muß."

In der Anfangsscene kündet sich der Grundton an, der durch den ganzen zweiten Theil hindurchklingt. Faust überläßt der Vergangenheit was vorüber, seine Seele aber ist geläutert durch die Liebe, die er empfunden und empfan-

gen, durch den Schmerz, den er gelitten. Er beginnt von neuem und in höherm Sinne zum „höchsten Dasein" emporzustreben, daher dürfen wir ihm auch nunmehr nicht, wie im ersten Theile, mit unserm Empfindungsvermögen, sondern müssen ihm mit unserer Vernunft folgen.

„Kaiser."

Am ersten Oktober 1827 las Goethe diese sich damals im Manuscript befindliche Scene Eckermann vor. „Ich habe in dem Kaiser, sagte Goethe, einen Fürsten darzustellen gesucht, der alle möglichen Eigenschaften hat, sein Land zu verlieren, welches ihm denn auch später wirklich gelingt.

„Das Wohl des Reichs und seiner Unterthanen macht ihm keine Sorge; er denkt nur an sich und wie er sich von Tag zu Tag mit etwas Neuem amüsire. Das Land ist ohne Recht und Gerechtigkeit, der Richter selber mitschuldig und auf der Seite der Verbrecher, die unerhörtesten Frevel geschehen ungehindert und ungestraft. Das Heer ist ohne Sold, ohne Disciplin, und streift raubend umher, um sich seinen Sold selber zu verschaffen und sich selber zu helfen, wie es kann. Die Staatskasse ist ohne Geld und ohne Hoffnung weiterer Zuflüsse. Im eigenen Haushalte des Kaisers sieht es nicht besser aus: es fehlt in Küche und Keller. Der Marschall, der von Tag zu Tag nicht mehr Rath zu schaffen weiß, ist bereits in den Händen wuchernder Juden, denen alles verpfändet ist, so daß auf den kaiserlichen Tisch vorweggegessenes Brod kommt.

„Der Staatsrath will Sr. Majestät über alle diese Gebrechen Vorstellungen thun und ihre Abhilfe berathen; allein der gnädigste Herr ist sehr ungeneigt, solchen unangenehmen Dingen sein hohes Ohr zu leihen; er möchte sich lieber a m ü s i r e n. Hier ist nun das wahre Element für Mephisto, der den bisherigen Narren schnell beseitigt und als neuer Narr und Rathgeber sogleich an der Seite des Kaisers ist."

Die Idee, Faust an den Hof des Kaisers zu bringen, entnahm Goethe der Sage. Wie er ihn auf geeignete

Weise dort einführe, scheint ihm jedoch große Schwierigkeit bereitet zu haben. Er möchte wohl mehr als einen Versuch dazu verworfen haben und dieses gleich anfangs sich darbietende Hinderniß verschob wahrscheinlich viele Jahre lang die Vollendung des Ganzen.

Falk erzählt von folgendem Plan zu dieser Scene, den Goethe ihm (vermuthlich zwischen 1806 und 1813) soll mitgetheilt haben:

„Es war nämlich dem Faust, weil er die ganze Welt kennen lernen will, vom Mephistopheles unter Anderm auch der Antrag gemacht, beim Kaiser um eine Audienz nachzusuchen. Es ist gerade Krönungszeit. Faust und Mephistopheles kommen glücklich nach Frankfurt. Nun sollen sie gemeldet werden. Faust will nicht daran, weil er nicht weiß, was er dem Kaiser sagen, oder wovon er sich mit ihm unterhalten soll. Mephistopheles aber heißt ihn gutes Muthes sein; er wolle ihm schon zu gehöriger Zeit an die Hand gehen, ihn, wo die Unterhaltung stocke, unterstützen und, im Fall es gar nicht fort wolle, mit dem Gespräche zugleich auch seine Person übernehmen, sodaß der Kaiser gar nicht inne zu werden brauche, mit wem er eigentlich gesprochen oder nicht gesprochen habe. So läßt sich denn Faust zuletzt den Vorschlag gefallen. Beide gehen in's Audienzzimmer und werden auch wirklich vorgelassen. Faust seinerseits, um sich dieser Gnade werth zu machen, nimmt Alles, was irgend von Geist und Kenntniß in seinem Kopfe ist, zusammen und spricht von den erhabensten Gegenständen. Sein Feuer indessen wärmt nur ihn; den Kaiser selbst läßt es kalt. Er gähnt einmal über das andere und steht sogar auf dem Punkte, die ganze Unterhaltung abzubrechen. Dies wird Mephistopheles noch zur rechten Zeit gewahr und kommt dem armen Faust versprochenermaßen zu Hülfe. Er nimmt zu dem Ende dessen Gestalt an und steht mit Mantel, Koller und Kragen, den Degen an seiner Seite, leibhaftig wie Faust vor dem Kaiser da. Nun setzt er das Gespräch genau da fort, wo Faust geendigt hatte; nur mit einem ganz andern und weit glänzendern Erfolge. Er raisonnirt

nämlich, schwadronirt und radotirt so links und rechts, so kreuz und quer, so in die Welt hinein und aus der Welt heraus, daß der Kaiser vor Erstaunen ganz außer sich geräth und die umstehenden Herren von seinem Hofe versichert, das sei ein grundgelehrter Mann, dem möchte er wohl Tage und Wochen lang zuhören, ohne jemals müde zu werden. Anfangs sei es ihm freilich nicht recht von statten gegangen, aber nach diesem und wie er gehörig in Fluß gekommen, da lasse sich kaum etwas Prächtigeres denken als die Art, wie er Alles so kurz und doch zugleich so zierlich und gründlich vortrage. Er als Kaiser müsse bekennen, einen solchen Schatz von Gedanken, Menschenkenntniß und tiefen Erfahrungen nie in einer Person, selbst nicht bei den weisesten von seinen Räthen, vereinigt gefunden zu haben."

Dieser Entwurf, ob er gleich viel Humor enthält, würde als bloßes Mittel Faust an den Hof zu bringen, allzu weit abgeführt haben. Auch spricht schon der Umstand an sich, daß Goethe ihn Falk mittheilte, dafür daß jener ihn damals schon verworfen hatte; denn wir wissen es aus Goethe's eigenem Munde, daß er es nicht wagte, seine poetischen Conceptionen zum voraus, selbst nicht gegen Schiller, laut werden zu lassen; es läßt sich daher nicht im mindesten denken, daß er eine Ausnahme hierin einem Manne gegenüber gemacht haben sollte, der eitel und geschwätzig war, wie Falk.

„Was ist erwünscht und stets willkommen?"

Mephistopheles empfiehlt sich der Gnade des Kaisers durch ein Räthsel, dessen Lösung er selbst (der Narr) ist. Einige halten indeß „Gerechtigkeit" für die richtige Lösung, und Hartung will in demselben einige Ähnlichkeit mit Schiller's Räthsel auf das Genie, erkennen.

„Gemurmel der Menge."

Die den Zuschauern in dieser und der folgenden Scene zuertheilte Rolle ist augenscheinlich die, welche in der antiken Tragödie der Chor vertrat. Das „Gemurmel" stellt in

wirren, abgerissenen Worten die Bemerkungen der Menge über die Handlung dar, auch scheint es theilweise dazu bestimmt die große Masse der Menschen zu repräsentiren, welche das Leben nehmen wie es eben kommt, oder wie es ihnen aus dem Wirken großer und bedeutender Menschen entgegentritt. Der Ironie, welche sich im Gemurmel kund giebt, fehlt es meistens an witziger Schärfe, so daß es sich nicht läugnen läßt, daß diese Stellen den schon ohnedem am wenigsten erbaulichen Theil der Dichtung, nur um so schwerfälliger machen.

„Doch sagt, warum in diesen Tagen."

In dieser Rede zeigt sich das Wesen des Kaisers, wie Goethe es sich dachte. Den Astrologen zur Rechten, den Narren zur Linken, besitzt er in diesen beiden Untergebenen Diejenigen, auf deren Rathschläge er am liebsten hört. Letzterer hilft ihm über die Langweiligkeit der Staatsangelegenheiten hinweg und Ersterer schmeichelt ihm durch Glücksverheißungen, die er den Sternen abliest; trotzdem giebt er, so unterstützt, doch nur zögernd, weil es eben nicht anders angeht, seine Einwilligung, den Bericht des Staatsraths entgegenzunehmen. Die vier höchsten Amtswürden, die hier bezeichnet sind, gehören der Staatseinrichtung des alten deutschen Reichs an und waren so vertheilt, daß die Würde des Reichskanzlers dem Kurfürsten von Mainz, die des Erzkammerherrn (für welchen Goethe „Heermeister" setzt) dem Kurfürsten von Würtemberg, die des Erzschatzmeisters dem Kurfürsten von Braunschweig und die des Erzmarschalls dem Kurfürsten von Sachsen zufiel. Daß Goethe hier eine bestimmte Geschichtsperiode im Sinne hatte, ist, ungeachtet einige der deutschen Erklärer dies muthmaßen, nicht wahrscheinlich. Ein Reich das im Verfall ist, gehört sich nothwendigerweise für die Rolle, welche Mephistopheles spielt, wie auch für den Umstand, daß Faust, selbst nach allen Erfahrungen in der „großen Welt", noch immer mit Unmuth erfüllt ist; einer Hindeutung aber, auf ein bestimmtes Geschichtsereigniß bedarf es hierzu nicht.

„Die Heiligen sind es und die Ritter."

Die in dieser Rede enthaltene Satyre — von welcher der Kanzler selbst keine Ahnung hat — bedarf der Erklärung nicht. Seit undenklichen Zeiten sind „Natur und Geist" stets der Schrecken der bevorzugten Klassen gewesen und der Kanzler ist hier der Repräsentant der Heiligen (der Geistlichkeit) sowohl als der Ritter.

Folgendes Bruchstück einer Scene (in Prosa), die ursprünglich vielleicht bestimmt gewesen, die Stelle der jetzigen zu vertreten, findet sich in den Paralipomena:

Bischof. Es sind heidnische Gesinnungen; ich habe dergleichen im Marc Aurel gefunden. Es sind die heidnischen Tugenden.

Mephistopheles. Und das sind glänzende Laster. Und billig, daß die Gefangenen deshalb sämmtlich verdammt werden.

Kaiser. Ich finde es hart; was sagt ihr, Bischof?

Bischof. Ohne den Ausspruch unserer allweisen Kirche zu umgehen, sollte ich glauben, daß gleich — — —

Mephistopheles. Vergeben! Heidnische Tugenden? Ich hätte sie gern gestraft gehabt; wenn's aber nicht anders ist, so wollen wir sie vergeben. — Du bist für's erste absolvirt und wieder im Recht — —

„In Kreis um Kreise kennt er Stund' und Haus."

Die Astrologie theilt die Himmelskugel in zwölf Abschnitte, die sie Häuser nennt. Um ein Horoskop zu stellen, wurde zuerst die Zeit der Geburt, sowie der Länge- und Breitegrad des Geburtsorts bestimmt, dann die Stellung von Sonne, Mond, Planeten und der Zeichen des Thierkreises in den verschiedenen Häusern ausfindig gemacht. Da nun ein jedes Haus eine besondere menschliche Eigenschaft oder Beeinflussung repräsentirt, und jeder Planet eine bestimmte Herrschaft ausübt, lieferten die so entstehenden Combinationen die Bestandtheile, aus denen das Horoskop zusammengesetzt wurde.

Die Rede des Astrologs, die ihm von Mephistopheles eingeblasen wird, deutet auf die von den Alchemisten mit den sieben Planeten in Zusammenhang gebrachten Metalle. Die Sonne ist ihnen Gold, der Mond Silber, Merkur

Quecksilber, Venus Kupfer, Mars Eisen, Jupiter Zinn, Saturn Blei.

„Da liegt der Spielmann, liegt der Schatz.“

Dem deutschen Volksglauben gemäß, liegt da, wo Jemand zufällig stolpert, ein Musikant begraben, wovon auch das Lied in „Des Knaben Wunderhorn“: „Hier liegt ein Spielmann begraben“, Zeugniß giebt.

Mephistopheles bezieht sich in dieser Rede auf die Gabe der Weissagung, welche gewissen Personen in Bezug auf die im Innern der Erde verborgenen Metalle eigen ist. Es erinnert dies an die Stelle in den „Wanderjahren“, wo Jarno von einer Person erzählt, welche ihm bei seinen mineralogischen Forschungen und Ausflügen behülflich sei, und von ihr sagt, daß sie „ganz wundersame Eigenschaften und einen ganz eigenen Bezug auf alles habe, was man Gestein, Mineral, ja sogar was man überhaupt Element nennen könnte. Sie fühle nicht blos eine große Wirkung der unterirdisch-fließenden Wasser, metallischen Lager und Gänge, so wie der Steinkohlen und was dergleichen in Massen beisammen sein möchte, sondern, was wunderbar sei, sie befinde sich anders und werde anders, sobald sie nur den Boden wechsele.“ Goethe selbst scheint halb und halb an das Vorhandensein eines solchen Geheiminstinkts geglaubt zu haben.

„Salpeter hofft er von der Leimenwand.“

Altes Gemäuer, hauptsächlich in Kellergewölben und unterirdischen Gängen zeigt einen Überzug von Salpeter. Derselbe wurde früher durch Abkratzen gesammelt und von der Regierung als Monopol beansprucht.

„Der Weinstein schuf dem Wein ein Faß.“

Es ist ein in Deutschland allgemein verbreiteter Glaube, daß ein Jahrhunderte auf Lager bleibender Wein allmälig eine so dicke Kruste von Weinstein absetze, daß diese, wenn die Faßdauben vermodert sind, im Stande sei, die Stelle

eines Fasses zu vertreten. Bei solchem Alter nimmt der Wein einen dicken öligen Charakter an und soll dann wunderbare medizinische Eigenschaften besitzen.

„Mummenschanz.“

Im Mummenschanz tritt uns die erste verwirrende Episode des zweiten Theils der Faustdichtung entgegen. Daß die Scene durchweg Allegorie ist, liegt auf der Hand; auch irren wir schwerlich, wenn wir als Hauptzweck ein Bild der Menschheit in Bezug auf gesellige und politische Verhältnisse in ihr erkennen wollen. Von dieser Grundlage gehen fast einstimmig alle deutschen Beurtheiler aus, ein jeder aber baut dann auf ihr nach eigner Theorie seine Ansichten über die Art und Weise auf, wie die Idee durch die auftretenden Personen zur Entwickelung gelangt. Ob unwissentlich oder absichtlich, hat Goethe selbst nicht wenig dazu beigetragen, das Ganze dadurch noch verwickelter zu machen, daß er der einen oder andern Person eine zweifache (vielleicht sogar dreifache) Bedeutung beilegt. Es tauchen daher, obgleich sich die Haupt-Grundzüge der Allegorie mit ziemlicher Sicherheit verfolgen lassen, noch so viele Nebenbedeutungen auf, daß man beständig fürchten muß, in dem Labyrinth sich zu verlieren.

Mein Bemühen wird dahin gehen, treu dem Vorsatz zu bleiben, mit dem ich anfänglich an's Werk ging, dem nämlich, den vielen bereits bestehenden Theorien keine neue hinzuzufügen. Es bedarf demungeachtet der Leser des Faust zu seiner Förderung, wenn auch nicht eines unfehlbaren Aufschlusses, zum mindesten doch einer entsprechenden Anzahl von Erörterungen, die alle nach einer Richtung hindeuten. Wofern er dann nicht hinreichendes Interesse besitzt, eigene Vermuthungen neben denen der Kritiker und Erklärer mit einfließen zu lassen, oder wenigstens den Sinn, mit welchem die allegorischen Gestalten eingekleidet sind, in Hinsicht auf einen gemeinsamen Mittelpunkt zu betrachten, wird er schon lange ehe diese Abschweifung zum ursprünglichen Gange des Drama zurückführt, ermattet sich von ihm abgewendet haben.

Die Anlage unserer Scene ist ähnlich der der zweiten Scene des ersten Theiles, „Vor dem Thor“. Letztere giebt ein Bild öffentlichen Verkehrs in einer kleinen Stadt: — ein beschränkter Kreis menschlicher Charaktere tritt auf, wie er Faust in der „kleinen Welt“ entgegentreten mußte. Die breitere Bahn die er jetzt betreten hat, erfordert ein gleichmäßig erweitertes und umfassendes Bild des Menschenlebens, wie es im Verhältniß zur Gesellschaft und zum Staate sich gestaltet. Schiller, dem Goethe mehr von seinen literarischen Plänen anvertraute als sonst irgend wem, sah die Schwierigkeit der Behandlung voraus. Im Juni 1797 schrieb er: „Was mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen. Zum Beispiel: es gehörte sich, meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt würde, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern.“

Goethe, der an Schiller schrieb, daß es einem „gleich einen ganz andern Muth zur Arbeit“ giebt, „wenn man seine Gedanken und Vorsätze auch von außen bezeichnet sieht,“ war schließlich nicht im Stande, eine einzelne lösbare Phase aus der menschlichen Gesellschaft herauszuwählen und suchte daher die in alle menschlichen Verhältnisse sich einmischenden Elemente unter der Form einer Mummerei darzustellen. Man begegnet nun zuerst, typisch zur Erscheinung gebracht, solchen Menschenklassen, die in jedem geselligen Verband sich vorfinden; dann den sittlichen Kräften, die in den Grazien, Parzen und Furien sich darstellen. Es folgt, sinnbildlich vorgeführt, ein mit Weisheit regierter Staat, dazwischen die Erscheinung der Poesie als Begleiterin des Reichthums. Wir sehen die herabwürdigenden Einwirkungen gemeiner Gewinnsucht und tollen Spekulationstriebes

und in Faunen, Satyren und Gnomen zeigen sich uns die roheren menschlichen Zustände. Den Schluß des Mummenschanzes endlich bildet ein Ereigniß, in welchem die meisten Erklärer die Revolution symbolisirt sehen wollen.

Dies ist in einfachsten und deutlichsten Zügen ein Umriß der Scene. Bei jedem Schritte indeß stößt man auf seitliche Beziehungen und Andeutungen, von denen die wichtigsten in den folgenden Bemerkungen näher beleuchtet werden sollen. In Bezug auf den von Goethe im allgemeinen verfolgten Plan, sind die Ansichten der deutschen Beurtheiler ziemlich übereinstimmend, sobald letztere aber auf das Einzelne eingehen, schweifen sie in den verschiedensten Richtungen vom Mittelpunkte der Idee ab. Bei Düntzer heißt es: „Was den Mummenschanz selbst betrifft, so beziehen sich die sämmtlichen Darstellungen desselben auf das bürgerliche und staatliche Leben. Der erste Kreis der uns hier entgegentretenden Masken geht auf die äußern Lebensgüter, daran schließt sich ein anderer, welcher das sittliche Leben betrifft, worauf die äußern Güter von höchstem Einflusse sind; der klug geleitete, durch weise Thätigkeit des Herrschers glücklich gedeihende Staat stellt sich uns darauf in einem allegorischen Bilde dar, zu welchem die schließliche Versinnbildlichung des durch Selbstsucht und Schlaffheit eines genußsüchtigen und schwachen Herrschers hervorgerufenen Umsturzes den erläuternden Gegensatz bildet."

Schnetger zerlegt die Scene in fünf Theile. 1) „Das Bild des heiteren reichen Lebensgartens." 2) „Eine Zeichnung der morschen Zustände der menschlichen Gesellschaft" die regiert werden müsse, dann der „segensreichen Mächte, welche in dieser modernen Welt die Herrschaft verloren" und der „finstern Mächte, welche dafür entfesselt wurden." 3) „Das Bild eines wohlregierten Staates." 4) Der Mamon, „welchen die menschliche Gesellschaft allein anbetet" und „der gemeine Goldhunger des Volkes." 5) Der „Goldhunger der Menge" in Collision mit dem „Goldhunger des Fürsten", die den allgemeinen Brand herbeiführt.

Hartung hält dafür, daß die sittlichen Zustände und Triebkräfte des geselligen Lebens direkt zur Anschauung kommen und sieht Klassen von Personen und nicht von Ideen hinter den Masken. Er scheint den Elephanten, (der gewöhnlich für das Symbol des Staates gilt) und seine Begleiter mit zu den, auf die Gesellschaft sich beziehenden Allegorien zu rechnen, sieht aber im Ausgang der Scene den Umsturz der bürgerlichen Ordnung.

Deycks und Köstlin verwerfen die Idee einer einheitlichen Allegorie des geselligen und staatlichen Lebens. Letzterer giebt überdies eine abweichende Erklärung der Schluß-Katastrophe, die an geeigneter Stelle angeführt werden wird.

Kreyßig sagt von unserer Scene: „Hier legt nun der Dichter jenes seltsame Maskenspiel ein, in welchem die Handlung der nächstfolgenden Scenen sich ankündigt und allegorisch vorbildet und welches für den unbefangenen Sinn, wenn nicht gerade zu den am schwersten verständlichen, so doch zu den verschnörkeltsten und unerquicklichsten Theilen des ganzen Gedichtes gehört. Hier zuerst ergeht sich die Sprache mit Behagen in jenen vornehmthuenden Seltsamkeiten, welche den zweiten Theil des Faust bei einem Theile der Lesewelt so in Verruf gebracht haben. Hier zuerst macht sich des Dichters bekannter Hang zu geheimnißvoll-symbolischen Spielereien in bequemer Breite geltend und überladet das Gedicht mit einer Menge, für Verständniß und Wirksamkeit des Ganzen, wie es uns scheinen will, ziemlich überflüssiger Zuthaten — ein reicher Stoff für die in ästhetischer Filigranarbeit geübten Erklärer.“

Der beobachtende Leser wird finden, daß in einer jeden der vorangehenden Erklärungen etwas Wahres enthalten ist, und daß das Verwickelte hauptsächlich daraus entsteht, daß Goethe, wie Schiller fürchtete, keinen poetischen Reif zu finden im Stande war, der ein so massenhaft anschwellendes Material zusammenhielt. Ich füge nur hinzu, daß ich in den folgenden, auf die einzelnen Masken sich beziehenden Bemerkungen, der einfachsten und auf den Gegenstand selbst

gerichteten Auslegung stets den Vorzug gebe, nicht nur weil es die poesievollere sondern zugleich diejenige ist, welche mit den geistigen Gesetzen, von denen Goethe sich bei seinen übrigen Werken leiten ließ, am meisten im Einklang steht.

Der Schauplatz des Mummenschanzes ist nicht Italien, sondern Deutschland, am Hofe des Kaisers, welcher letztere kürzlich erst in Rom vom Papste gekrönt wurde. Kaiser Maximilian war der Erste, der diese Formalität ungeschehen ließ.

„Gärtnerinnen."

Das heiterste, sorgloseste und anziehendste Element des geselligen Lebens, die weibliche Jugend, eröffnet mit Recht den Maskenscherz. Die fioraje von Florenz (nicht das heutige Geschlecht!) dienen Goethe hierbei als Typen der Grazie, der Schönheit und einer Sittenfeinheit, die Natur selbst scheint. Diese Eigenschaften sind die Blumen, die fort und fort das ganze Jahr hindurch blühen. Hartung sagt in Bezug auf diese Stelle: eine jede Frau, „wenn sie sich geschmackvoll kleidet, ist eine Künstlerin an ihrem Körper."

„Sie [die Gärtnerinnen] repräsentiren der vorher geschilderten Noth am Hofe gegenüber das reinere in sich vergnügliche Wesen des Menschen, und der malerische Charakter der Poesie, welcher ihnen aufgeprägt ist, und das Sententiöse ihrer Reden machen diese Gruppe zu einer der anmuthigsten." — Leutbecher.

„Olivenzweig mit Früchten."

Wenn die Allegorie folgerecht durchgeführt ist, so müßten unter dem Olivenzweig, dem Ährenkranz und dem Phantasiekranz verschiedene weibliche Typen, oder die verschiedenen Gaben, mit denen das weibliche Geschlecht die ergänzenden Eigenschaften des männlichen Geschlechts an sich zieht, gemeint sein. Schnetger jedoch giebt eine andere Erklärung: „Freude und Genuß winkt überall, sobald nur der Ölzweig, das sichere Unterpfand des Glückes, der holde Frieden grünt. Unter seinem Schatten schafft die Natur

im Garten des Lebens die goldene Ähre dem Einen, der das Schöne wünscht im Vereine mit dem Nützlichen; unter seinem schützenden Dache schafft die Phantasie, die Kunst, tausend Kränze und Sträuße dem Andern, der sich nur ergötzen will an der heitern, zierlichen Form."

Goethe scheint durch den ganzen Mummenschanz hindurch den Grundsatz des Theaterdirectors im „Vorspiel" des ersten Theils verfolgt zu haben:

Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen,

daher halte ich es nicht für nöthig, jedes Einzelne mit alledem zu bebürden, was erklärungsweise darüber gesagt worden ist. Das Original wird ohnedies seine anregende Wirkung auf den betrachtenden Leser äußern und so ihn unwillkürlich antreiben die verschiedenen Figuren nach eignem Gutdünken und Geschmack sich auszulegen.

„Meinen Namen euch zu sagen,
Würde Theophrast nicht wagen."

Wir haben es in dieser Andeutung nicht mit Theophrastus Paracelsus, sondern mit Theophrastus von Lesbos zu thun, der, 390 v. Ch. geboren, ein Schüler des Plato und der Nachfolger des Aristoteles war. Unter den Werken die sich von ihm erhalten haben, befindet sich eine „Naturgeschichte der Gewächse," die von Sprengel übersetzt worden ist und 1822 in Altona erschien. Es führte Goethe dies vielleicht auf den Namen dieses alten Botanikers.

Der „Phantasiestrauß" scheint ein Sinnbild der aus Eigenart sich herausbildenden, durch Künste der Gefallsucht gepflegten Zauberkraft des Weibes. Diese Bedeutung des Phantasiestraußes klingt noch in der Rede der als „Ausforderung" zunächst auftretenden Maske fort, welche eins ist mit den „Rosenknospen". Wir müssen annehmen, daß die emblematischen Rosenknospen von jener Maske zuerst verborgen gehalten werden, um dann, enthüllt, plötzlich als Bild des überaus erhabenen Liebreizes zarter, jungfräulicher Blüthe, und zwar im Kontrast zu jenem Zauber der ihrer Schönheit sich bewußten Frauen, zu erscheinen.

Bei Hartung heißt es: „Der Phantasiekranz und der Phantasiestrauß wollen sich der Kunst und der Poesie vermählen, welche eine zweite künstliche Natur in der Natur erschaffen: und besonders der letztere, der poetische Sinn, sucht ein Herz, daß ihn zu schätzen und zu lieben wisse. Dagegen will die Rosenknospe sich nicht durch Prunk und Flitter aufdrängen: sie will ihr liebewarmes Gemüth erschließen, wenn sie von einem glücklichen Finder, dem sie vertrauen kann, entdeckt sein wird."

In Goethe's „Vier Jahreszeiten" findet sich folgendes Distichon:

Rosenknospe Du bist dem blühenden Mädchen vergleichbar,
Die als die Herrlichste sich, als die Bescheidenste zeigt.

„Gärtner."

Wiewohl von verschiedenen Erklärern behauptet wird, daß die vorangehenden Blumenmasken das Anziehende der Erscheinung veranschaulichen und die nun Früchte bringenden Gärtner daher den wirklichen Besitz darstellen müssen, halte ich mich lieber an die augenfälligere Erklärung, welche in den Gärtnern nur den männlichen Bestandtheil der Gesellschaft erblickt. Anmuth und Schönheit sind hier von untergeordnetem Werth: nicht dem Auge allein darf das nach gegenseitiger Anziehung entscheidende Urtheil überlassen bleiben; es muß auch der innere Gehalt gekostet und geprüft werden. Das Muster zu den unter grünen Laubbögen stufenweis aufgebauten Blumen und Früchten, finden wir in der „Italienischen Reise," wo Goethe die Obstläden Neapels schildert.

„Mutter und Tochter."

Wir begegnen hier einer nicht leicht zu verkennenden Bedeutung. Obgleich einige Erklärer mit merkwürdiger Geschicklichkeit sich bemüht haben, einen tiefern Sinn diesen Charaktermasken beizulegen, sind doch im allgemeinen die Kritiker nicht im Stande gewesen, der direkt auf intriguante Mütter mit heirathsfähigen Töchtern hindeutenden Anspielung

sich zu entziehen. Diese Figuren bilden in geeigneter Weise den Übergang von der wechselseitigen Anziehungskraft der Jugend beiderlei Geschlechts, welche Urgrund und Reiz alles geselligen Lebens ist, zur Erscheinung anderer und zwar störender Elemente.

Die in Prosa eingefügten Andeutungen, welche hier und weiterhin folgen, wurden auf Goethe's Veranlassung von Riemer supplirt. Sie erschienen so in der Ausgabe letzter Hand vom Jahre 1828 und gelten für ferner beabsichtigte Zwischenscenen, welche nicht zur Ausführung kamen. Daß diese Lücken unausgefüllt blieben, ist aber sicherlich nicht, wie Düntzer behauptet, ein Zeichen mangelnden Gedächtnisses, sondern vielmehr darin zu suchen, daß bei dem achtzigjährigen Dichter die rechte Stimmung für diese Arbeit sich nicht mehr einfinden wollte.

„Holzhauer. Pulcinelle. Parasiten."

Die ungesitteteren und weniger gefälligen, ja häufig abstoßenden Gesellschafts-Elemente, treten in diesen drei Menschenklassen uns entgegen. Die Deutung derselben richtet sich danach, ob man sie einfach in Bezug auf das gesellige Leben betrachtet, oder auch einen politischen Sinn ihnen beilegen will. Im ersteren Falle sind die Holzhauer das Sinnbild jener grob angelegten, barschen Menschennaturen, die sich darin gefallen, den Anstand und die guten Sitten im geselligen Umgang zu mißachten, die Pulcinelli dagegen sind die sich einschmeichelnden Müssiggänger, die Possenreißer und Neuigkeitskrämer, während die Parasiten schon durch ihren Namen sich zu erkennen geben. Will man ihnen in-de[illegible] weitere Bedeutung beilegen, so hat man in den [illegible] die rohe ungebildete Volksmasse, auf deren Arbeitskraft die verfeinerten Schichten der bürgerlichen Gesellschaft [illegible]ützen; in den Pulcinellen dann aber die Arbeitsscheuen, die sich ohne sichtlichen Unterhalt zu behelfen wissen und ein geschäftiges Nichtsthun betreiben. Die Parasiten sind auch hier, was ihr Name besagt, nur daß ihr

Spielraum ein größerer ist. Von ihnen heißt es in der dritten Satyre des Juvenal:

> Rides, majore cachinno
> Concutitur; flet si lacrimas conspexit amici,
> Nec dolet; igniculum brumae si tempore poscas,
> Accipit endromidem; si dixeris, aestuo, sudat.

„Trunkener."

Hier wird die sinnliche Genußsucht, von welcher Unmäßigkeit im Trinken nur eine einzelne Form ist, zur Erscheinung gebracht. Da dies die letzte Maske in der Reihe derjenigen ist, welche die verschiedenen, das gesellige Leben darstellenden Menschenklassen versinnlichen, so ist um so mehr Grund vorhanden, die Deutung des Vorhergehenden nur auf das gesellige Leben zu beziehen; denn hätte der Dichter hier politische Klassen im Sinne gehabt, so hätte diese Maskenreihe nothwendigerweise mit Verbrechern und nicht mit solchen Menschen, die dem Sinnengenuß sich hingeben, schließen müssen. Düntzer indeß meint, daß in den Parasiten und Trunkenen „die Abhängigkeit von den äußeren Gütern, denen sich manche ganz sklavisch hingeben", dargestellt sei. Leutbecher aber überbietet sämmtliche Erklärer in der Behauptung, daß in den Holzhauern, Pulcinellen und Parasiten „auf die geistigen Bethätigungen und auf ihr verschiedenes Verhalten zu einander" hingedeutet werde, und daß in diesen Gruppen (mit Einschluß der Trunkenen) „das Reale nach einem Gleichgewicht mit dem Idealen" strebe.

„Der Herold kündigt verschiedene Poeten an."

Von diesem Punkte bis zum Auftreten der Grazien haben wir das Gerippe einer unausgeführten Scene vor uns, deren Charakter sich zum Theil aus dem was Goethe gegen Eckermann äußerte, muthmaßen läßt. Man kann sich leicht vorstellen, welche Dichter und deren Eifersüchteleien untereinander Goethe hier im Sinne hatte. Ob der Eine gleich den Andern am Reden verhindert, glückt es dem Satyriker zwischendurch

zu erklären, daß ihn nichts mehr erfreuen würde, als wenn er singen und reden dürfe, was niemand hören wolle. Mit den Nacht- und Grabdichtern wollte Goethe möglicherweise auf Matthison und Salis und die frühesten lyrischen Gedichte Lenau's hindeuten. Die den „Vampyr" betreffende Anspielung aber ist entschieden nachweisbar. Nachdem Merimée 1827 „La Guzla: Poésie Illyriques" veröffentlicht hatte, schrieb Goethe darüber: „Der Dichter ruft, als ein wahrer Romantiker, das Gespensterhafteste hervor; schon seine Lokalitäten wirken zum Schauern: nächtliche Kirchen, Kirchhöfe, Kreuzwege, Einsiedlerhütten, Felsen und Felsklüfte umfangen den Hörer ahnungsvoll, und nun erscheinen häufig kurz Verstorbene, drohend und erschreckend, Vorgesichte beängstigend, als Gestalten, als Flämmchen anziehend und wirkend, der gräßlichste Vampyrismus mit allem seinem Gefolge."

Die jungen französischen Romantiker und vorzüglich der an ihrer Spitze stehende Victor Hugo, erregten bei Goethe lebhaften Unwillen. Er nannte „Notre-Dame de Paris" ein abscheuliches Buch und äußerte gegen Eckermann: „An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampyre, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen. Dergleichen ist pikant! Das wirkt! Nachdem aber das Publikum diese stark gepfefferte Speise einmal gekostet und sich daran gewöhnt hat, wird es nur immer nach Mehrerm und Stärkerm begierig." Hiermit ist auch die Hindeutung auf die griechische Mythologie erklärt, die „selbst in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verliert."

„Die Grazien."

Unter diesen Masken treten statt verschieden gearteter Menschenklassen die Eigenschaften und Triebkräfte auf, die im geselligen Umgang sich wirksam zeigen. In den Grazien erblicken wir Geben, Empfangen, Danken, nicht im engen Sinne der bloßen Handlung, sondern als Sinnbild feiner Umgangsart, der geselligen Verbindung zwischen dem Einen und Andern, der Eindrücke der Menschen auf einander und

die gegenseitige Schätzung und Würdigung individuellen Charakters. Nach Hesiod hießen die Grazien: Aglaia, Euphrosyne und Thalia. Anstatt der letzteren nennt Goethe die Hegemone, eine der zwei Grazien, die von den Athenern verehrt wurden.

„Die Parzen."

Wie wir in den Grazien die schöne Wirksamkeit anmuthiger geselliger Eigenschaften vor uns haben, so treten uns jetzt in den Parzen die Mächte sittlicher Ordnung, sittlichen Maßes und Bestimmens entgegen, ohne welche der gesellige Verkehr der Menschen nicht auf die Dauer bestehen könnte. Hartung meint, daß die Parzen die „Nothwendigkeit" repräsentiren, der wir im Leben uns unterworfen sehen, wogegen Düntzer in ihnen das Sinnbild „sittlicher Maßhaltung" sieht. Doch sind dies nur verschiedene Ausdrucksformen für ein und dieselbe Auslegung.

Goethe vertauschte mit Absicht die Rollen der Atropos und Klotho. Jene spinnt behutsam den feinen glatten Lebensfaden, warnt aber die Maskenschaar vor Übermaß in Lust und Freude, damit er nicht leichtsinnig zerrissen werde. Klotho, die jüngste der Schicksalsschwestern, verkündet, daß ihr die Scheere anvertraut worden sei, weil Atropos ein werthloses Leben so oft lang hinausziehe, während sie den Lebensfaden junger und hoffnungsvoller Menschen vorzeitig durchschnitte; um daher nicht in ähnlichen Irrthum zu gerathen, stecke sie die Scheere lieber ins Futteral. In dieser Handlung sehen Einige die Andeutung, daß die düstere Idee der Alten von einem unerbittlichen Fatum, aus der modernen Welt verbannt sei. Andere deuten den Sinn dahin, daß gehörige Mäßigung und Selbstbeherrschung die drohende Scheere überflüssig mache.

Die Aufgabe der Lachesis scheint offenbar zu sein, die einzelnen Fäden zu einem glatten, wohlgeordneten Strange zu reihen, ein Symbol, das einer weitern Erklärung nicht bedarf.

„Die Furien sind es.“

Hier haben wir die dunklen Mächte vor uns, die im Wechselverkehr der Menschen thätig sind. Goethe läßt die Erinnyen, welche die Alten häßlich und grimmig von Ansehen und in Verbindung mit Schlangen und brennenden Fackeln darstellten, als hübsche junge Gestalten mit freundlich schmeichelndem taubengleichen Wesen erscheinen: es ist klar, was er damit beabsichtigt. Die nimmer rastende Alekto der modernen Gesellschaft ist das Einflüstern süßer Worte, die Mißtrauen schaffen, der böse Leumund der mit unschuldiger Miene erscheint, die feindliche Macht, die auf tausenderlei Art sich zwischen liebende Herzen drängt und sie entzweit. Megära versinnbildlicht die Entfremdung, welche aus selbstsüchtigen Grillen, aus Vernachlässigung oder Überdruß hervorgeht, Tisiphone aber, die Furie der Rache, bleibt treu ihrem von Alters her geführten Amt und Namen.

„Und führe her Asmodi, den getreuen.“

Asmodi (oder Aschmedai), der Verderber, war bei den Hebräern ein böser Dämon. Als solcher wird er im Talmud erwähnt und die Tradition der Juden erzählt, daß er einstmals Salomon vom Throne stieß. Da er, wie das Buch Tobias berichtet, die sieben Männer der Sara alle nach einander getödtet, wurde er besonders als Verderber der Ehe betrachtet. In dieser Eigenschaft ist er der Gefährte der Megära. Als Asmodeus finden wir ihn in Wieland's Oberon und im Diable Boiteux von Lesage angeführt, wodurch er fast den gleichen Ruf wie Mephistopheles erlangt hat.

„Ihr seht, wie sich ein Berg herandrängt.“

Die Worte des Herolds: „Denn was jetzt kommt, ist nicht von eures Gleichen“, scheint einen Wechsel in der Allegorie anzudeuten. Ich bin daher geneigt der Meinung beizutreten, daß die nun erscheinenden Masken einen politischen Charakter haben und nicht, wie Andere annehmen, sich den auf das gesellige Leben bezüglichen Darstellungen an-

reihen. Die erstere Annahme gewährt sicherlich die einfachste und genügendste Erklärung. Der Elephant ist die Regierung oder der Staat, das Leben auf fester bürgerlicher und staatlicher Grundlage. Ihn lenkt die Klugheit, während zu beiden Seiten, gekettet, Furcht und Hoffnung schreiten. Die Furcht, der vor jedem Unternehmen bangt, und die Hoffnung, die Alles wagen möchte ohne die Folgen zu bedenken, sind wie es die Klugheit sagt, „zwei der größten Menschenfeinde." Es stellen in ihnen sich also blinder Conservatismus und ungestümes, verwegenes Drängen nach Umwälzung dar. Im festgegründeten und weise gelenkten politischen Staate sind diese beiden Gewalten in Banden gelegt, die Klugheit ist Führerin des kolossalen Organismus und hoch zu Throne sitzt die Göttin aller siegreich waltenden Kräfte. Ein jeder Wechsel in der Allegorie hebt, wie der Leser bemerken wird, mit der hellen, erfreulichen Seite des Lebens an und geht dann fortschreitend zum Entgegengesetzten über.

Eckermann berichtet von einem Gespräch, das er im December 1829 mit Goethe in Bezug auf diese Scene hatte: „So auch gedachten wir des großen Carnevals und inwiefern es möglich, es auf der Bühne zur Erscheinung zu bringen. Es wäre doch noch ein wenig mehr, sagte ich, wie der Markt von Neapel.

„Es würde ein sehr großes Theater erfordern, sagte Goethe, und es ist fast nicht denkbar.

„Ich hoffe es noch zu erleben, war meine Antwort. Besonders freue ich mich auf den Elephanten, von der Klugheit gelenkt, die Victoria oben, und Furcht und Hoffnung in Ketten an den Seiten. Es ist doch eine Allegorie, wie sie nicht leicht besser existiren möchte.

„Es wäre auf der Bühne nicht der erste Elephant, sagte Goethe. In Paris spielt einer eine völlige Rolle; er ist von einer Volkspartei und nimmt dem einen König die Krone ab und setzt sie dem andern auf. — — Sie sehen also, daß bei unserm Carneval auf den Elephanten zu rechnen wäre. Aber das Ganze ist viel zu groß und erfordert einen Regisseur, wie es deren nicht leicht giebt."

Die Reden von Furcht, Hoffnung und Klugheit sind, was Kern und Inhalt anbelangt, die unbedeutendsten des ganzen Mummenschanzes.

„Zoilo-Thersites.“

Goethe paart hier den aus der Ilias bekannten Thersites mit dem thrakischen Zänker Zoilus, der im dritten Jahrhundert vor Christo sich durch seine schmählichen Lästerungen des Plato, Isokrates und besonders des Homer, so hervorthat, daß die Griechen seinen Namen auf alle gemeinen, schmähsüchtigen Tadler übertrugen. Beide vereint, stellen die Klasse der politischen Haderer, die alles Gute verunglimpfen, die Pessimisten ärgster Sorte vor. Noch stärker betont wird das Gehässige und Abstoßende dieser Menschenklasse, da durch Berührung des Heroldstabes Zoilo Thersites sich in Otter und Fledermaus umwandelt.

Das „Gemurmel“ vertritt hier, wie in der vorigen Scene, die Stelle des Chors und trägt bei, die Handlung auszumalen.

„Der Augen schwarzer Blitz, die Nacht der Locken.“

Wie der Herold den Knaben Lenker hier schildert, gleicht er dem Apollo Musagetes. Ebenso malt auch Schlegel den Arion in seiner wohlbekannten Ballade:

Der Jüngling hüllt die schönen Glieder
In Gold und Purpur wunderbar.
Bis auf die Sohlen wallt hernieder
Ein leichter, faltiger Talar;
Die Arme zieren Spangen,
Um Hals und Stirn und Wangen
Fliegt duftend das bekränzte Haar.

„Bin die Verschwendung, bin die Poesie.“

Eckermann berichtet vom Jahre 1829: „Wir sprachen darauf über den Knaben Lenker.

„Daß in der Maske des Plutus der Faust steckt, und in der Maske des Geizes der Mephistopheles, werden Sie gemerkt haben. Wer aber ist der Knabe Lenker?

„Ich zauderte und wußte nicht zu antworten. Es ist der Euphorion! sagte Goethe.

„Wie kann aber dieser, fragte ich, schon hier im Carneval erscheinen, da er doch erst im dritten Akt geboren wird?

„Der Euphorion, antwortete Goethe, ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personificirt, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können."

Die Episode des Plutus und Knaben Lenker ist eine Doppel-Allegorie. Die erste und zunächst liegende Deutung derselben ist die, welche mit beiden Masken als Theilnehmer am Carneval zusammenhängt. Nicht allein die Poesie im engern Sinne ist indeß der Knabe Lenker, er ist auch das poetische Element überhaupt, wie es in der Kunst sich offenbart. Es dürfte daher heißen, daß, während Plutus den materiellen Besitz darstellt, der Knabe Lenker die höchsten geistigen Lebensgüter veranschaulicht. Weiterhin werden wir sehen, wie die Gaben Beider von der Menge aufgenommen werden.

„Wie doch der Schelm so viel verheißt,
Und nur verleiht, was golden gleißt."

Obgleich Poesie und Verschwendung ein und dasselbe sind und der Dichter (oder Künstler) in dem Maße reich ist, in welchem er sein eigenstes bestes Gut verausgabt — obgleich Kunst und Geschmack sich reicher dünken als der Reichthum selbst, da sie erst verleihen, was letzterer an und für sich nie besitzt — wird dennoch von der großen Masse der Menschen nichts weniger gewürdigt als die Gaben, welche jene mit vollen Händen ausstreuen. Perlen verwandeln sich da in Käfer, Juwelen in Schmetterlinge und sogar der Kennerblick des kaiserlichen Herolds (hier vielleicht ein Typus der

gänzlich verkünstelten Hofgesellschaft) sieht hier nichts als die Außenseite.

Die Flämmchen aber, die der Knabe Lenker gleichfalls umherstreut und von denen er später sagt, daß sie in der Menge von Einem zum Andern hüpfen, bald auf dem Haupte des Einen glühen, auf dem Haupte Anderer unverzüglich verlöschen und gar selten nur emporflammen, bedürfen jetzt wohl kaum einer weiteren Erklärung.

„Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?"

Die Anrede des Knaben Lenker an Plutus bringt uns zur zweiten und weit sorglicher versteckten Allegorie, die unter der ersten verborgen liegt und von den deutschen Erklärern nicht scheint beachtet worden zu sein. Der Grund, warum Faust in der Maske des Plutus erscheint, ist kein anderer, als den von Mephistopheles eingeleiteten Plan zur Aufbesserung der Finanzen des Reichs zu fördern und so Faust's Stellung bei Hofe zu sichern. Von diesem Punkte bis zum Schlusse des Mummenschanzes ist zugleich auch ein aus dem regelmäßigen Gange der Dichtung mit herübergenommener Faden leicht in die Allegorie eingewebt. Beides zu verfolgen fällt nicht schwer, auch könnte man sich allenfalls hieran genügen lassen, wollte man von einem tieferen Einblick absehen; es kündet sich jedoch in den beiden kurzen Gesprächen zwischen Plutus und dem Knaben Lenker noch ein anderer Sinn an, der zur Deutung herausfordernd reizt. Denn indem Plutus sagt: „Bist Geist von meinem Geiste", so redet sicherlich hier nicht der Reichthum die Poesie an, und spricht der Knabe Lenker: „So lieb' ich dich als nächsten Anverwandten", ist es sicherlich nicht die Poesie die also zum Reichthum redet.

Der Kanzler von Müller war der Erste und bisher Einzige, der, in seiner Schrift: „Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit", den Schlüssel gefunden hat zu diesen Versen, die auf das Zarteste und Gefühlvollste die edle Freundschaft bezeichnen, welche fünfzig Jahre lang zwischen

Karl August und Goethe — dem Gebieter und dem Dichter — bestand. Die Art und Weise, wie der Herzog Goethe zur heimlichen Abreise nach Italien verhalf, die Sorge die er trug, daß ihm seine Amtspflichten die dichterische und wissenschaftliche Wirksamkeit nicht hindern und hemmen sollten, der schöne Ruhm, den Goethe für die ihm verliehene Freiheit als Gegengabe spendete — alles dies ist in wenigen Versen angedeutet. Wenn der Herold Plutus zuerst also schildert:

> Wohl dem, der seine Gunst erlangt!
> Er hat nichts weiter zu erstreben;
> Wo's irgend fehlte, späht sein Blick,
> Und seine reine Lust zu geben
> Ist größer als Besitz und Glück,

so ist es weder Faust noch der Reichthum, den wir vor uns sehen, sondern Karl August, wie Goethe ihn schaute.

Der Briefwechsel zwischen dem Großherzog und Goethe unterstützt diese Ansicht so durchaus, daß ich nicht sehe, wie man sie umgehen könnte. Die Überzeugung, die sich mir beim nähern Studium der „Helena" (3. Akt) aufdrängte, daß Euphorion nicht im eigentlichen Sinne Byron, sondern Goethe selbst, in seiner dichterischen Wirksamkeit sei, rechtfertigt sich durch die Äußerung Goethe's, daß der Knabe Lenker und Euphorion eins sind — wie auch mit ihnen eins ist der Homunculus, was ich später nachzuweisen mich bestreben werde. Ob sich gleich diese Anschauung bei keinem deutschen Faust-Erklärer findet, scheint sie mir die einfachste und ausreichendste Lösung eines der verwickeltsten Räthsel des zweiten Theils — die einfachste Lösung, weil alles, was zu ihrem Belege dient, in Goethe's Lebenslauf und Bildungsgang sich vorfindet, die ausreichendste, weil noch keine bisher vorhandene jene drei Charaktere in Einklang gebracht und demgemäß erklärt hat.

Obgleich die weitern Gründe für jene oben ausgesprochene Ansicht der Berücksichtigung des Lesers erst dann anheim gegeben werden können, wenn Homunculus und Euphorion selbst auf dem Schauplatze erscheinen, schien es

passend, sie hier schon, wo die erste Gelegenheit sich dazu darbot, in Erwähnung zu bringen.

„Wie noch die Frau den Herd versah,
Da hieß ich Avaritia.“

Treu seinem verneinenden Wesen, erscheint Mephistopheles, im Gegensatz zum prangend und freigebig spendenden Reichthum, in der Maske des Geizes. Die Rede die er an die Frauen richtet, knüpft sich an den Umstand, daß das lateinische Wort avaritia weiblich, das deutsche Wort Geiz männlich ist. Die Frauen vertreten hier wahrscheinlich den Chor der Menge, weil der Geiz ihrem Wesen abstoßender ist, als dem der Männer.

„Vermummter Plutus, Maskenheld,
Schlag' dieses Volk mir aus dem Feld.“

Mit dem Abtreten des Knaben Lenker hört die dem Plutus beigelegte zweite Bedeutung auf, und er ist wieder einfach der Typus des Reichthums. Mit dem Erschließen des Schatzes gewahren wir, wie verschiedenartig sich im Vergleich zu den Gaben des Knaben Lenker, diesen Schätzen gegenüber die Menge benimmt. Verwandelten sich die geistigen Reichthümer in Käfer, erstarb die Flamme, die sich auf das Haupt niederließ, nach kurzem Flackern, so reißt jetzt der Glanz der Schätze, die vom Herold für Wahn und Maskenscherz erklärt werden, zu sinnverwirrender Gier hin. In der Handlung des Plutus, der mit in Glut getauchtem Stabe die Menge zurückscheucht, scheint das Symbol dessen sich darzustellen, was gewöhnlich das Ende solcher Volksaufregungen ist, denen der Durst nach weltlichem Gut zu Grunde liegt — solcher goldnen Hirngespinste, zum Beispiel, wie das Mississippi-Projekt von John Law,*) der Eisenbahnschwindel in England, die Petroleum-Spekulation in Amerika u. s. w. Aus dem rasenden Jagen nach plötzlichem

---

*) Siehe „Ausgewählte Schriften“ von Bayard Taylor, 1. Bd. S. 154, Anm. d. Übers. Anm. d. Übers.

Reichwerden pflegt im Ganzen immer ein Verbrennen der Finger hervorzugehen.

„Was fängt er an, der magere Thor.“

Das Übermaß roher Geldgier im Volke zieht allgemeine Sittenlosigkeit nach sich, die in handgreiflicher Weise ausgedrückt, am geeignetsten durch Mephistopheles sich zur Erscheinung bringen läßt. Er nimmt das Gold und knetet es dem Teige gleich, zu Gestaltungen, deren Sinn klar genug zu Tage tritt, und auf die natürlichen Folgen materiellen Wohlstandes deutet, dem Bildung und feine Sitte fehlt. Es schwebte Goethe dabei wahrscheinlich, wie manche Erklärer annehmen, der Zustand Frankreichs unter Ludwig XV. und XVI. vor. Düntzer sagt, es zeige, „wie in der Zeit des Wohlstandes Geld- und Genußsucht sich immer höher steigern und das Volk zu den unsittlichsten und schamlosesten Handlungen verleiten.“

*„Sie wissen nicht, wohin sie schreiten,
Sie haben sich nicht vorgesehn.“*

Wir stehen nun vor der letzten Masken-Gruppe und dem Abschluß der Allegorie. Außer Köstlin und Kreyßig stimmen alle Erklärer darin überein, daß in ihm der gewaltsame Umsturz des Staates, die Revolution, zur Anschauung komme, wobei sie aber in Bezug auf das Einzelne von einander abweichen. Das „wilde Heer“ stellt die rohe Masse des Volkes dar, deren Beschaffenheit gleich darauf unter den Masken der Faunen, Satyren und Gnomen sich veranschaulicht. Da Jener die Einsicht mangelt, die allein durch Verstand und ausgedehnte Erfahrung zu gewinnen ist, treibt sie der Revolution zu, ohne zu wissen wohin es sie führt. Schnetger meint, der Kaiser zeige sich in der Maske des Pan (das All) in dem Sinne, in welchem Ludwig XIV. sprach: „L'état c'est moi!“ Düntzer nimmt an, daß der Fürst und seine Umgebung den Ausbruch der Revolution verschuldet haben (eine Ansicht, die durch Goethe's Äußerungen, Seite 118, gerechtfertigt erscheint), wogegen Andere wieder

behaupten, daß der Umsturz durch den Golddurst des Volkes und die infolge desselben eintretende Sittenlosigkeit, herbeigeführt wird.

Hiergegen ließe sich einwenden, daß Faunen, Satyrn, Nymphen und Gnomen das Gefolge des Pan (des Kaisers) ist, und daß — wie aus der Schlußkatastrophe sich ergiebt — das Hofpersonal unter diesen Masken sich verbirgt. Kreyßig sagt: „Wie das wilde Heer stürmen sie heran, der Kaiser als Pan, seine Genossen als Gnomen und Faunen, sämmtlich Vertreter roher Naturgewalt und Begierde im Gegensatze gegen die olympischen, durchgeistigten Lichtgestalten; und da sie vorwitzig der Geist- und Feuerquelle des Plutus nahen, werden sie nach der ersten, staunenden Verwunderung durch magische Flammengluth tüchtig geneckt, wenn auch vor der Hand nur im Scherz. Ihre Rolle ist vornehmer und äußerlich stattlicher, aber nicht viel würdiger als die jener plebejen Sonntagsgesellen, mit welchen einst Mephisto in Auerbachs Keller seinen Scherz hatte."

„Gnomen."

Nach Düntzer versinnlichen die Faunen „die sinnliche Genußsucht, welche sich allen Lüsten ungescheut hingiebt", der Satyr „den übermüthigen Sinn eines seine Macht mißbrauchenden Herrschers", die Gnomen „die ungemessene Gier nach Macht und Reichthum", und die Riesen die „falschen Rathgeber der Krone", die „bornierten Staatsräthe", deren Bestrebungen dahin gehen, eine jede Bewegung, welche aus der freien Entwickelung des Volkes entspringt, gewaltsam zu unterdrücken. Weder diese noch irgend eine der eingehenderen Erläuterungen dieser Scene, scheinen mir das unfehlbar Richtige zu treffen. Nach Hartung sind die Faunen Bauern und die Satyren Demagogen. Noch immer liegt ein weites Feld hier offen für Muthmaßungen allerlei Art, ich überlasse jedoch Andern die Entscheidung, ob mit diesen Masken Menschenklassen oder Eigenschaften bezeichnet werden sollen.

Die Gnomen allein spielen eine etwas mehr denn allegorische Rolle. Sie stehen hier jedenfalls, als die Hüter

unterirdischer Schätze, in Bezug zu dem Finanzprojekt, das Mephistopheles im Schilde führt. Es spricht sich dies klar in der „Deputation der Gnomen“ aus, welche sich dem Pan naht und, die Entdeckung einer neuen, wunderbaren Schatzgrube verkündend, diesen auffordert, den Schatz zu heben. Hierauf bezieht sich in der nächsten Scene der Kanzler, wo er dem Kaiser mittheilt, er habe allerdings ein Mandat zur Verausgabung von Papiergeld unterzeichnet.

So wie hier die Riesen geschildert werden, sind sie auf manchem fürstlichen Wappen zu sehen. Beim Volke heißen sie Waldleute, und ihr Ursprung wird von verschiedenen Alterthumsforschern direkt auf die Faunen der Griechen zurückgeführt.

„Und wenn er zu Mittage schläft,
Sich nicht das Blatt am Zweige regt.“

„Das Laub dieser Eichen und Buchen ist der mächtigsten Sonne undurchdringlich; ich sitze hier gern an warmen Sommertagen nach Tische, wo denn auf diesen Wiesen und auf dem ganzen Park umher oft eine Stille herrscht, von der die Alten sagen würden: daß der Pan schlafe.“ — Eckermann, „Gespräche mit Goethe.“

„Jetzt ergriff mich Pan's Stunde, wie allemal auf meinen Reisen. Ich möchte wohl wissen, woher sie diese Gewalt bekommt. Nach meiner Meinung dauert sie von elf und zwölf bis ein Uhr; daher glauben die Griechen an die Pans-, das Volk an die Tags-Geisterstunde, auch die Russen. Die Vögel schweigen um diese Zeit. Die Menschen schlafen neben ihrem Arbeitszeug. In der ganzen Natur ist etwas Heimliches, ja Unheimliches, als wenn die Träume der Mittagsschläfer umherschlichen. In der Nähe ist es leise, in der Ferne an den Himmelsgrenzen schweifet Getön. Man erinnert sich nicht sowohl der Vergangenheit, sondern sie erinnert sich an uns und durchzieht uns mit nagender Sehnsucht; der Strahl des Lebens bricht in seltsam-scharfe Farben. — Allmälig gegen die Vesper wird das Leben wieder frischer und kräftiger. — Jean Paul, „Flegeljahre.“

Vielleicht nur des Gegensatzes wegen erinnern die Nymphen, dem tiefen Schweigen des schlafenden Pan gegenüber, an dessen schreckliche Stimme, von der der altgriechische Mythus erzählt, daß ihr Geschrei sogar die Titanen während ihres Kampfes gegen Jovis in Furcht gejagt habe.

„Der Kaiser brennt und seine Schaar."

Ob von dieser Rede gleich allgemein angenommen wird, daß sie die Revolution veranschauliche, tritt ihr Sinn nicht so klar und offen hervor, daß andere Erklärungen dadurch beseitigt würden. Die Schilderung des Kaisers, in der nächstfolgenden Scene, von Dem was er während des magischen Brandes erblickt, stimmt kaum mit einer allegorischen Darstellung seines eignen Verderbens und dem Umsturz des Staates überein, auch lassen sich verschiedene Nebenumstände — wie z. B., daß die Zwerge (Gnomen) es sind, welche den Kaiser zur Feuerquelle führen, und daß der Herold den Stab anfaßt, mit welchem Plutus nachher die Flammen löscht — nicht leicht als Sinnbilder politischer Vorgänge auffassen.

Weiter oben wurde die Ansicht Kreyßig's angeführt, es folgt hier nun die von Köstlin: „Als der Pan oder Kaiser nebst Geleite angekommen ist, tritt eine Deputation der Gnomen, der Metallgeister, vor ihn, zeigt und übergiebt ihm das in Plutus Kiste quillende Gold, das sie so eben entdeckt haben; damit ist die Hauptabsicht des ganzen Mummenschanzes erfüllt, der Kaiser ist feierlich zum Herrn der unerschöpflichen Metallschätze erklärt, welche das Innere der Erde birgt. Das Ganze endigt dann, weil es doch nur Schein und Scherz ist, scheinbar schreckhaft — — wieder nicht, wie Düntzer's schwarzsichtige Auslegung des Mummenschanzes behauptet, die Revolution, die den Staat zu zerstören droht, sondern, wie es gleich nachher heißt, ein ‚heiteres Flammengaukelspiel', das erschreckt, nur um zu necken und um auch durch das scheinbar Schreckhafte sowie durch die schnelle Beruhigung des Brandes die magische Kunst Faust's in ihrem vollen Glanze zu zeigen; höchstens neben=

bei eine Andeutung, daß der Reichthum auch zu Schaden ausschlagen könne und überhaupt alle weltliche Herrlichkeit auch von der Gefahr des Untergangs bedroht sei."

Es wäre möglich, daß der Schluß nur ein phantasmagorisches Bild der Folgen sein soll, die das soeben (unbewußt) vom Kaiser gesetzlich festgestellte Finanzprojekt nach sich zieht. Die Mehrzahl der deutschen Ausleger stimmt jedoch für die Revolutions-Theorie, auch hindert uns in der That nichts daran, beide Erklärungsarten zugleich in Anwendung zu bringen.

Von einigen Erklärern wird angenommen, das Verbrennen des Kaisers und der ihn umgebenden Maskenschaar sei eine Anknüpfung an die schauerliche Feuersbrunst, welche 1810 zu Paris, im Palais des Fürsten Schwarzenberg, während eines Balles zu Ehren Napoleon's ausbrach. Weit wahrscheinlicher ist es, daß Goethe sich dabei eines Ereignisses erinnerte, von dem er als Knabe in Gottfried's Chronik gelesen haben mußte. Daselbst wird erzählt, daß Karl VI. von Frankreich und sechs Herren vom Hofe sich einst zum Scherz mit Pech überziehen und dann mit Werg und Reißig bekleben ließen, worauf sie so als Satyrn verkleidet, einen Fackeltanz vor dem versammelten Hofe aufführten. Als darauf der Bart des Königs in allzu nahe Berührung mit einer der Fackeln kam, gerieth er in Brand, und da die Andern zur Hilfe herbeieilten, wurden auch sie von den Flammen ergriffen. Obwohl der König gerettet, mußten vier der Übrigen die Vermummung mit dem Tode büßen.

„So hört und schaut das schicksalschwere Blatt."

Mummenschanz und Allegorie kommen zugleich zum Abschluß und wir kehren mit dieser Scene nun zu Faust und seinen Erlebnissen am Hofe des Kaisers zurück. Wie bereits erwähnt, stimmt die Schilderung des Kaisers von dem, was er im Flammenmeere schaute, durchaus nicht mit der Auslegung übein, welche die Revolution im allgemeinen Brande erblicken will, woher Düntzer, der an dieser Erklärung festhält, sich zur Vermuthung genöthigt sieht, Goethe müsse

wohl, als er den Anfang dieser Scene niederschrieb, den Schluß der letzten bereits vergessen haben. Dagegen möchte ich vielmehr behaupten, Goethe habe den einen Theil seiner Doppel-Allegorie (da er seinen Zweck erfüllt hat) fallen lassen und benutze nun die Vision des Kaisers, um den andern Theil der Allegorie — nämlich das Trugbild vermehrter Macht und Herrlichkeit, die dem neuen Finanzwesen auf dem Fuße folgen sollten — des weitern zu veranschaulichen. Mephistopheles geht in ironischem Tone auf die Worte des Kaisers ein, und höhnt wo er geschickt zu schmeicheln scheint.

Bei seinem Plane, das Papiergeld-Projekt zur Verwendung zu bringen, schwebten Goethe wahrscheinlich die Spekulationen von John Law in Frankreich während der Regentschaft des Herzogs von Orleans vor. Auch erinnerte er sich möglicherweise folgender Stelle aus Pope's Epistel an Lord Bathurst („Ueber den Nutzen des Reichthums"):

Papier-Credit, gesegnet Mittel du,
Das, leicht beschwingt, Verderben treibet zu.
Der Dinge schwerstes ja vermag das Gold
Von dir gezaubert, ist der Staat ihm hold.
Ein einzig Blatt ein Heer schon hat bekriegt,
Hat im Senat, beim König hat's gesiegt.
Ein Blatt, wie von Sibyllenhand gestreut
Bedroht, beglückt, wie es ein Windzug beut,
Es flattert, schweigt, bringt tausendfach Gewinn,
Verschachert Kön'ge, kauft die Königin.

Eckermann erzählt, vom 27. Dezember 1829: „Heute nach Tische las Goethe mir die Scene vom Papiergelde.

„Sie erinnern sich, sagte er, daß bei der Reichsversammlung das Ende vom Liede ist, daß es an Geld fehlt, welches Mephistopheles zu verschaffen verspricht. Dieser Gegenstand geht durch die Maskerade fort, wo Mephistopheles es anzustellen weiß, daß der Kaiser in der Maske des großen Pan ein Papier unterschreibt, welches, dadurch zu Geldeswerth erhoben, tausendmal vervielfältigt und verbreitet wird.

„In dieser Scene nun wird die Angelegenheit vor dem Kaiser zur Sprache gebracht, der noch nicht weiß, was er gethan hat. Der Schatzmeister übergiebt die Banknoten und macht das Verhältniß deutlich. Der Kaiser, anfänglich erzürnt, dann bei näherer Einsicht in den Gewinn hoch erfreut, macht mit der neuen Papiergabe seiner Umgebung reichliche Geschenke, und läßt im Abgehen noch einige tausend Kronen fallen, die der dicke Narr zusammenrafft und sogleich geht, um das Papier in Grundbesitz zu verwandeln.

„Kaum war die Scene gelesen und manches darüber hin- und hergesprochen, als Goethe's Sohn herunterkam und sich zu uns an den Tisch setzte. Er erzählte uns von Cooper's letztem Roman, den er gelesen und den er in seiner anschaulichen Art auf das beste referirte. Von unserer gelesenen Scene verriethen wir nichts, aber er selbst fing sehr bald an, viel über preußische Tresorscheine zu reden und daß man sie über den Werth bezahle. Während der junge Goethe so sprach, blickte ich den Vater an mit einigem Lächeln, welches er erwiderte und wodurch wir uns zu verstehen gaben, wie sehr das Dargestellte an der Zeit sei."

Soret berichtet aus dem Jahre 1830: „Er [Goethe] sprach über sein geringes Vertrauen zum Papiergelde und welche Erfahrungen er in dieser Art gemacht. Als Bestätigung erzählte er uns eine Anekdote von Grimm, und zwar aus der Zeit der französischen Revolution, wo dieser, es in Paris nicht mehr für sicher haltend, wieder nach Deutschland zurückgekehrt war und in Gotha lebte." Hierauf erzählte Goethe wie Grimm eines Tages bei Tische ein paar Spitzenmanschetten vorgezeigt, von denen er behauptete, kein Monarch in Europa besitze gleich kostbare. Als die Gäste dann ihren Werth, bis auf zweihundert Louisdor schätzten, habe er gelacht und gesagt: „Ich habe sie mit zweimalhundertundfünfzigtausend Franken bezahlt, und war noch glücklich, meine Assignaten so gut angebracht zu haben. Am nächsten Tage galten sie keinen Groschen mehr."

Die Scene, als zum Ganzen gehörig, hat den Zweck, Faust eine Stellung am Hofe zu sichern. Da aber alles

Satyrische, wenn es wirken soll, an allgemein einleuchtende Dinge anknüpfen muß, ist dasselbe hier, wo es subjektiven Ursprungs, von theilweise verfehlter Wirkung.

„Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es haust in seiner eignen Hölle."

Indem der Dichter die Schatten der Helena und des Paris von Faust heraufbeschwören läßt, greift er wieder zur Faustsage zurück. In der Sage jedoch schafft Mephistopheles die Helena aus freien Stücken, als bösen Dämon, herbei, damit Faust von ihr verführt werde, wogegen er hier seinem gotischen Wesen und seiner Verneinung des Schönen treu bleibt und gesteht, die Heiden hätten ihren eigenen Hades, mit dem er nichts zu schaffen habe. Er zeigt einen so offnen Widerwillen gegen das Unternehmen Faust's und die von ihm verlangte Hilfsleistung, daß es fast scheinen möchte, er habe eine Ahnung von dem erhebenden und läuternden Einfluß, den Helena, als das Symbol des Schönen, späterhin ausübt. Da er durch den Vertrag indeß gebunden ist, willigt er ein, wenigstens die Mittel zur Beschwörung anzugeben, diese selbst aber überläßt er Faust allein.

„Die Mütter sind es."

Wir stehen vor dem zweiten Räthsel, von dem eine vollständige und zufriedenstellende Lösung sich nicht erwarten läßt. Ich führe vor allem hier an was Goethe selbst über den Gegenstand geäußert hat. Bei Eckermann findet sich unter Datum des 10. Januar 1830: „Heute zum Nachtische bereitete Goethe mir einen hohen Genuß, indem er mir die Scene vorlas, wo Faust zu den Müttern geht. Das Neue, Ungeahnte des Gegenstandes, sowie die Art und Weise, wie Goethe mir die Scene vortrug, ergriff mich wundersam, sodaß ich mich ganz in die Lage von Faust versetzt fühlte, den bei der Mittheilung des Mephistopheles gleichfalls ein Schauer überläuft.

„Ich hatte das Dargestellte wohl gehört und wohl empfunden, aber es blieb mir so vieles räthselhaft, daß ich

mich gedrungen fühlte, Goethe um einigen Aufschluß zu bitten. Er aber, in seiner gewöhnlichen Art, hüllte sich in Geheimnisse, indem er mich mit großen Augen anblickte und mir die Worte wiederholte:

Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderlich! —

„Ich kann Ihnen weiter nichts verrathen, sagte er darauf, als daß ich beim Plutarch gefunden, daß im griechischen Alterthume von Müttern, als Gottheiten, die Rede gewesen. Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine eigene Erfindung. Ich gebe Ihnen das Manuscript mit nach Hause, studiren Sie alles wohl und sehen Sie zu, wie Sie zurechtkommen."

Riemer erzählt in den „Mittheilungen über Goethe," daß letzterer während einer Karlsbader Saison Plutarch's sämmtliche moralische Schriften in der Kaltwasser'schen Übersetzung gelesen habe. Diese Lektüre, sagt Riemer, „gab uns gegenseitigen Stoff zur Unterhaltung über Tische, oder auf Spaziergängen; und bei einer solchen Gelegenheit mögen auch die räthselhaften Mütter im Faust zuerst in Goethe's Gedächtniß hangen geblieben sein. Denn als er wohl zwanzig Jahre nachher mich darüber befragte — vielleicht um die Zeit als er am Faust arbeitend davon Gebrauch machen wollte — wußte ich nicht gleich zu sagen wo sie vorkämen; er aber erinnerte sich im Plutarch davon gelesen zu haben. Anfangs konnte ich die Stellen nicht finden, und unterließ oder vergaß das weitere Suchen; nach seinem Tode aber, als ich das Manuscript des Faust durchging, wachte Erinnerung und Forschlust wieder auf; ich fand beide Stellen, unterließ aber sie zu allegiren, weil sie für den Gebrauch den Goethe von jenen mystischen Dämonen gemacht hat, von keiner Aufklärung sind, da seine Gedankenwesen viel was anderes bedeuten."

Plutarch erwähnt jedoch der Mütter nicht in den moralischen Schriften, sondern in seinem Leben des Marcellus, wo es heißt: „Engyium ist eine zwar nicht große, aber uralte Stadt in Sicilien und wegen der Erscheinung der Göttinnen, welche die Mütter heißen, berühmt. Der Tempel

soll von Kretern erbaut worden sein, und man zeigte darin einige Lanzen und eherne Helme, auf denen theils der Name des Meriones, theils des Odysseus stand, als welche sie den Göttinnen geweihet hatten." *)

Hartung bemerkt noch eine andere Stelle im Plutarch (de defect. orac 22), wo von den Müttern zwar nicht die Rede ist, die aber Goethe vorgeschwebt haben muß, als er die Scene schrieb: „Es giebt hundertdreiundachtzig Welten. Diese sind nach der Figur eines Triangels gestellt. Jede Seite desselben enthält sechzig Welten, die drei übrigen aber stehen an den Ecken. In solcher Ordnung berühren sie einander sanft und gehen immer, wie in einem Tanze, herum. Die Fläche innerhalb des Triangels ist ein für alle gemeinschaftlicher Herd anzusehn, und heißt das Feld der Wahrheit. In demselben liegen die Gründe, Gestalten und Urbilder aller der Dinge, die je existiert haben und noch existieren werden, unbeweglich. Diese umgiebt die Ewigkeit, von welcher die Zeit wie ein Ausfluß in die Welten hinübergeht." **)

Der Leser darf nicht außer Acht lassen, daß Paris und Helena vereint die höchste und vollkommenste Verkörperung des Schönheitsbegriffes — die Menschengestalt ***) — veranschaulichen und daß später Helena allein zum Symbol der Schönheit und zugleich des klassischen Elements in Kunst und Literatur wird. Es müssen daher nothwendigerweise (giebt man die Bedeutung des Namens zu, von der Goethe sich bestimmen ließ sich desselben zu bedienen) unter den Müttern jene von allem Anfang an wirkenden urstofflichen Kräfte verstanden werden, aus der die ästhetische Entwickelung des Menschengeschlechts in jeglicher Form hervorging. Wenn der Urquell der Wissenschaften im materiellen Bedürfniß zu suchen sein dürfte und alles andere Wissen sich auf die Wirksamkeit gegebener Gesetze zurückführen läßt, so entquillt die Idee

*) Kaltwasser's Übersetzung. Anm. d. Übers.
**) Kaltwasser's Übersetzung. Anm. d. Übers.
***) Siehe Seite 63 u. 64.

des Schönen einem weit geheimnißvolleren Born, einem weit höheren Bedürfniß, sucht Anknüpfungen nur, nicht fertige Resultate, im Wirken der Natur.

Bei Goethe war es Regel, zur Einkleidung abstrakter Ideen nach einem positiven, wenn auch in noch so unbestimmten Umrissen erscheinenden Bilde zu suchen, was stets ein schwieriges und bisweilen mißliches Wagniß ist. Nach der großen Verschiedenheit zu urtheilen, die sich uns in den Auslegungen dieses Gegenstandes darbietet, scheinen hier die Bilder, anstatt zur deutlicheren Darstellung des Gedankens beizutragen, diesen nur um so mehr verwirrt zu haben. Dr. Anster ist es gelungen den letztern, in seiner Bemerkung zu dieser Stelle, mit so viel Kürze und zugleich so treffend darzulegen daß ich, seiner Spur folgend, die Auszüge, welche er giebt, nur durch einige weitere Angaben noch zu vermehren brauche.

Eckermann, nachdem er das Manuscript mit nach Hause genommen und es bei sich hin und her erwogen, kam zur Ansicht, die Mütter seien „das schaffende und erhaltende Prinzip, von dem alles ausgeht, was auf der Oberfläche der Erde Gestalt und Leben hat.“ Köstlin dagegen sagt: „Die Mütter sind die Gottheiten des Gestaltenreichs, welches Alles aufbewahrt; sie sind **nicht** die schaffenden, aber sie sind die erhaltenden, mütterlich aufnehmenden und bewahrenden Göttinnen.“ Düntzer sieht in den Müttern die „Urbilder alles Lebens.“ Nach Rosenkranz hingegen ließen in ihnen die Ideen des Plato sich erkennen. Hartung, der wie Düntzer sie für die „Urbilder der Dinge“ hält, erklärt weiter, daß der Aufenthalt der Mütter die „Oede des speculativen Denkens“ sei. Weiße sagt von ihnen, daß sie das gestaltlose Reich der innern Geisteswelt seien, die unsichtbare Tiefe des nach Gebilden ringenden Schöpfergeistes. Von dieser Ansicht trennt ein Schritt uns nur von den Matrices des Paracelsus, die Deycks der Berücksichtigung werth hält, welcher in den Müttern die Elemente oder erzeugenden Prinzipien alles Seins erkennen will. Riemer's Ansicht ist wesentlich dieselbe. Er nennt

sie „Elemente woraus Körperliches wie Geistiges entsteht und hervorgeht.“

Die eben berührten Erklärungen werden von der Mehrzahl der genannten Kritiker auf eine gar zu fein zugespitzte und streng metaphysische Art ausgesponnen, um den Absichten eines Dichters wie Goethe gemäß zu sein, dessen ganzes Wesen den Speculationen der Metaphysik abhold war. Demungeachtet sind es alles Muthmaßungen, die ein und dieselbe Richtung haben, und wenn wir der räthselhaften Tiefe, wo nicht Ort, nicht Zeit noch Raum vorhanden, keine allzu buchstäbliche Bedeutung beilegen und davon abstehen, bis „ins Tiefste“ der Vermuthung einzudringen, so möchte es vielleicht gelingen, dem was Goethe hier als Idee gefaßt, ein wenig näher beizukommen. Es ist nicht leicht denkbar, wie das, was aller Form entbehrt, durch Form zur Erscheinung kommen könne, wogegen es sich als ein bloßer, unermeßlicher, geheimnißvoller Hintergrund recht wohl auffassen läßt. Und einen solchen allein wollte meiner Überzeugung nach Goethe hier schaffen.

Am meisten befriedigt der Aufschluß, der bei Schnetger zufinden ist. Kreißig folgte später dieser Spur, und Goethe selbst hat uns unbewußterweise einen Wink gegeben, daß sie die richtige ist. Der Commentar des Ersteren ist viel zu lang um hier citirt zu werden, dem Hauptinhalte nach aber ist er folgender: Die Urideen sind in der Natur nicht vorhanden, welche nur nach dem Musterbilde arbeitet, das gleichsam ein Entwurfzeichner ihr erst liefert. Das Reich dieser Urideen oder =entwürfe aller Dinge befindet sich wo Ort und Zeit nicht vorhanden, und die Mütter sind Wesen der Einbildung, die den unbekannten und unergründlichen Ursprung aller Dinge, hier aber hauptsächlich jener ewigen Ideale des Schönen, versinnlichen, welche für den Dichter und Künstler mehr Wirklichkeit besitzen, als die nie ganz vollkommenen Werke der Natur.

Bei Kreyßig heißt es: „Offenbar schickt der Dichter hier sich an, den Charakter seines Helden der Läuterung und Reinigung entgegen zu führen, welcher Er selbst den

bleibendsten Gewinn und die reinsten Freuden zu verdanken sich bewußt war; der Läuterung durch einen ernsten, schöpferischen Cultus des in den Meisterwerken des klassischen Alterthums zur Erde herabgestiegenen Schönheitsideals. Mit welcher Inbrunst Goethe und sein ebenbürtiger Freund dasselbe verehrten, mit welcher heiligen Andacht, welchem strengen, hingebenden Ernste sie seinem Dienste sich weihten, davon ist ihr gemeinsames Wirken ein einziges, fortlaufendes Zeugniß. Goethe speziell datirte von seinem Eindringen in den Geist der Alten ein neues Leben, eine völlige, geistige Wiedergeburt, deren ernster Entzückungen er oft mit fast religiöser Begeisterung gedenkt. Tiefe Einkehr in sich selbst, fast schroffes Abwenden von dem Treiben der ihn umgebenden Gesellschaft bezeichnete bei ihm den ernstlichen Beginn dieser Studien. — — — Nur die festeste, männliche Entschlossenheit führt ihn [Faust] dem heiligen Dreifuße, dem uralten Symbole der Weisheit zu, durch dessen Berührung er Gewalt gewinnt über die Urformen der Dinge, über die Grundbedingungen des schönen, naturgemäßen Seins, welche der Künstler kennen und beherrschen muß, wenn es ihm gelingen soll, ‚Held und Heldin der Gruft entsteigen zu lassen', seine Träume als sinnlich-schöne Offenbarungen des Geistes unvergängliche Gestalt gewinnen zu lassen. Was Goethe hier unter dem Bilde der in Einsamkeit thronenden Mütter feiert, das besingt Schiller, wenn uns unsere Ahnung nicht trügt, in jenem tiefsinnigen Liede ‚von den Regionen, wo die reinen Formen wohnen.'

Im dritten Theile der „Gespräche" erzählt Eckermann, wie er einst (im April 1827) mit Goethe auf der Straße nach Erfurt spazieren gefahren und folgende Unterhaltung mit ihm gehabt habe:

„Ich muß über die Aesthetiker lachen, sagte Goethe, welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen

des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannichfaltig und so verschiedenartig ist, als die Natur selber.

„Ich habe oft aussprechen hören, sagte ich, die Natur sei immer schön; sie sei die Verzweiflung des Künstlers, indem er selten fähig sei, sie ganz zu erreichen.

„Ich weiß wohl, erwiederte Goethe, daß die Natur oft einen unerreichbaren Zauber entfaltet; allein ich bin keineswegs der Meinung, daß sie in allen ihren Äußerungen schön sei. Ihre Intentionen sind zwar immer gut, allein die Bedingungen sind es nicht, die dazu gehören, sie stets vollkommen zur Erscheinung gelangen zu lassen."

Nur das Auge des Dichters und Künstlers vermag einzudringen in das Reich wo die Mütter hausen. Was die Göttinnen sehen, sind „Schemen" nur; um sie her schwebt „Gestaltung, Umgestaltung." Kein Weg führt zu ihnen hin, keinen Ruhepunkt giebt's in der Öde — doch wer sie sind und wo zu finden, verkündet deutlich der Dichter, wenn er singt:

Ein Licht wie nie es strahlt auf Meer und Land,
Die Priesterweihe und des Dichters Traum.*)

Sie sind die Unerbetenen, nicht zu Erbittenden, der Urquell alles ewig Schönen in Erscheinung und Wort, die geheimnißvollen Urkräfte, welche im Genius auf eine jedem gewöhnlichen Menschenverstande unerklärliche Weise wirksam sind; welche Diejenigen, die von ihnen Kenntniß haben, dem Raum und der Zeit entrücken und in eine geistige Abgeschlossenheit versetzen, die nur der Bruder-Genius begreifen, doch selbst er nicht theilen kann.

In der „Zueignung" seiner Gedichte, redet Goethe die Muse an:

Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen,
Da ich dich kenne, bin ich fast allein.

Daß es Mephistopheles ist, der Faust zu den Müttern weiset, möchte im Widerspruch erscheinen zur rein ästheti-

---

*) The light that never was on sea or land
The consecration and the poet's dream.
Wordsworth. („Elegiac Stanzas.") Anm. d. Übers.

schen Auslegung dieser Scene. Allein hier, wie gelegentlich an andern Stellen des zweiten Theiles, läßt Mephistopheles die Maske fallen und der Dichter selbst sich hinter ihr blicken. Denn wollte man in Bezug auf Jenen an der Rolle des Verneinens, durch welche die Formen sich erklären, unter denen er im Mummenschanz, in der klassischen Walpurgisnacht und der Helena auftritt, streng festhalten, es würde dies Veranlassung zu bedeutender Verwirrung geben. Eine theilweise Rückkehr zur dramatischen Treue findet sich indeß in der Äußerung des Faust, daß er im Nichts des Mephistopheles das All zu finden hoffe.

„Hier diesen Schlüssel nimm."

Schlüssel und Dreifuß haben ebenfalls Anlaß zu einer Menge von spekulativen Betrachtungen gegeben. Ihre Deutung hängt natürlich ganz von der ab, die man den Müttern beilegt, da ja der Schlüssel Faust zu ihnen hinführen und ihn in den Besitz des Dreifußes bringen soll, aus dessen „Weihrauchsnebel" die Gebilde idealer Schönheit emporsteigen. Schnetger und Kreißig sind beide der Ansicht, daß der Dreifuß das Symbol höchster Weisheit ist, dem aber Ersterer noch den Begriff der „Einsicht" hinzufügt. Was man jedoch unter der Einsicht des Genius versteht, ist Weisheit der höchsten und reinsten Art und es möchte daher in Goethe's Absicht gelegen haben, mit dem Schlüssel jenen wunderbaren, untrüglichen inneren Trieb zu veranschaulichen, der aus dem nichtigen Nebel der Weihrauchswolken das ewig Schöne hervorzuzaubern weiß. Schnetger meint, der Schlüssel sei der „glühende Sinn für die Reize der irdischen Form." Nach Andern ist er das Sinnbild innersten, heißen Sehnens. Sollte Goethe insbesondere die von den Griechen geschaffenen Schönheitsideale im Auge gehabt haben, so möchten andere Vermuthungen sich noch einfinden. Der Schlüssel, der uns den Mythus der Griechen erschließt, ist in der Natur zu suchen, während wiederum dieser den Schlüssel bietet, zum Aufschluß der Natur.

Was Ruskin von den Dichtungen des Homer sagt: — daß sie „ihrem Ursprung nach zwar nicht didaktisch, dem Inhalt nach es dennoch sind, wie alles was vortrefflich ist in der Kunst“ — läßt sich ebenso gut auf diese und andere Episoden des zweiten Theils der Faustdichtung anwenden. Die Wahrheit, auf deren Spur der Dichter durch höhere Einsicht gelangt, bringt in dessen Vorstellung häufig mit der Unfreiwilligkeit und der Bestimmtheit eines Traums; und dieses Traumbild enthält stets mehr, als Worte klar es auszusprechen vermögen. Von sich weisen kann es der Dichter nicht, denn es steigt mit einer Macht in ihm auf, der nicht zu widerstehen ist: daher bleibt ihm nichts übrig, als sich in Schweigen zu hüllen und es als ein Geheimniß stehen zu lassen für die Mitwelt.

„Erlaubet einen Tritt von meinem Fuß.“

Diese Scene scheint dazu bestimmt, den Contrast zwischen der oberflächlichen, gezierten Gesellschaft der großen Welt und der reinen Hingabe an ideale Zwecke, nochmals hervorzuheben. Mephistopheles ist zugleich im Stande, sein altes Wesen wieder zu zeigen und Goethe fähig, sich seiner zu bedienen um durch die Kur der „Braunen“ die homöopathische Heilungsmethode zu verspotten. Hierher scheinen zwei Bruchstücke aus den Paralipomena zu gehören:

Mephistopheles.

Ein Leibarzt muß zu allem taugen:
Wir fingen bei den Sternen an,
Und endigen mit Hühneraugen.

Das zierlich höfische Geschlecht
Ist uns nur zum Verdruß geboren:
Und hat ein armer Teufel einmal Recht,
So kommt's gewiß dem König nicht zu Ohren.

„Herold.“

Der Herold, dessen Amt es ist, den Charakter der Handlung zum voraus zu verkünden, gesteht, in Verlegen-

heit zu sein: er sieht in dem bevorstehenden Schauspiel nichts als „verworrenes Schalten“ und beschreibt deshalb lieber, was er vor Augen hat. Selbst in dieser kurzen Schilderung liegt eine versteckte Ironie. Der Sessel des Kaisers ist so gerückt, daß dieser mit Bequemlichkeit die Schlachtenbilder sich betrachten kann, im Hintergrunde aber sind Liebespaare, welche in dem Schauspiel nur eine günstige Gelegenheit sich zusammenzufinden erblicken.

Anfangs beabsichtigte Goethe ein Bühnenstück hier, wie im Hamlet, anzubringen, wozu er Fortinbras, den Nachfolger Hamlet's, sich zum Helden erkoren. Das Bruchstück einer Scene das sich erhalten, giebt über den Inhalt des Stückes keine Aufklärung, auch bleibt es ungewiß ob die Erscheinung von Paris und Helena damit verbunden werden sollte. Dem ungeachtet folgt hier das Bruchstück:

Theater.

(Der Akteur, der den König spielt, scheint matt geworden zu sein.)

Mephistopheles. Brav, alter Fortinbras, alter Kauz! Dir ist übel zu Muthe; ich bedaure Dich von Herzen. Nimm Dich zusammen! Noch ein paar Worte! Wir hören sobald keinen König wieder reden.

Kanzler. Dafür haben wir das Glück, die weisen Sprüche Ihro Majestät des Kaisers desto öfter zu vernehmen.

Mephistopheles. Das ist was ganz anderes. Ew. Excellenz brauchen nicht zu protestiren. Was wir andern Hexenmeistern sagen, ist ganz unpräjudicirlich.

Faust. Still! still! er regt sich wieder.

Akteur. Fahr' hin, du alter Schwan! Fahr' hin! Gesegnet seist Du für Deinen letzten Gesang und alles was du Gutes gesagt hast. Das Uebel, was du thun mußtest, ist klein — — — — —

Marschall. Redet nicht so laut! Der Kaiser schläft; Ihro Majestät scheinen nicht wohl.

Mephistopheles. Ihro Majestät haben zu befehlen, ob wir aufhören sollen. Die Geister haben ohnedies nichts weiter zu sagen.

Faust. Was siehst Du Dich um?

Mephistopheles. Wo nur die Meerkatzen stecken mögen? Ich höre sie immer reden.

„Architekt.“

Auf der Bühne zeigt sich ein griechischer Tempel dorischer Ordnung, wie in den mächtigen Säulen und den später erwähnten Triglyphen es angedeutet wird. In der Rede des Architekten will Goethe nicht nur die Vorliebe der Deutschen für das Gothische geißeln, sondern zugleich darthun, wie das Klassische und Romantische, bei ihrer ersten gegenseitigen Berührung einander abstoßen. Er brauchte sich hierbei nur an den eignen Bildungsgang zu erinnern. Er hatte 1772 eine Abhandlung über „altdeutsche Baukunst“ verfaßt, worin er die Kunst Erwin von Steinbach's, des Erbauers vom Straßburger Münster, begeisternd preist. Dagegen schrieb er 1810 an den Grafen Reinhard: „Ich habe mich früher auch für diese Dinge interessirt und ebenso eine Abgötterei mit dem Straßburger Münster getrieben, dessen Façade ich auch jetzt noch, wie früher, für größer gedacht halte, als die des Domes zu Köln. Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der die offenbare sarazenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte.“

Die dorischen Tempel von Girgent und Pästum machten einen so tiefen Eindruck auf Goethe, daß in Folge dessen eine natürliche Rückwirkung eintrat und er sich eine Zeitlang von der gothischen Kunst abgestoßen fühlte. Bei gelegentlicher Erwähnung des Gebälks vom Tempel des Antoninus und der Faustina in Rom, äußerte er von Italien aus: „Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein über einander geschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas anderes als unsere Tabakspfeifensäulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank! auf ewig los.“

„Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.“

Die Beschwörungsworte Faust's lassen sich meiner Ansicht nach nicht füglich von einem andern als dem Gesichtspunkte aus beurtheilen, den ich zur Betrachtung der Mütter

schon erwählte. Die Worte: „Was einmal war", sind sicherlich nicht auf Alles zu beziehen was je auf Erden Gestalt gehabt, noch weniger auf abstrakte Ideen, spekulative Gedanken, oder philosophische Lehrsysteme. Was könnte es sein, als die Schöpfungen im Reiche des Schönen, ob sie der Welt nun verloren sind, oder ihr noch angehören? Sie sind es, die ewig sein möchten, auch giebt der Künstler es nie bei sich zu, daß von ihnen irgend eine wirklich untergegangen. In jenem geheimnißvollen Bereich, wo die Einbildungskraft herrscht und die Gebilde sich anfänglich gestalten, dort leben sie fort als „Schemen", und mit ihnen alle solche Gebilde, die aus dem Entwurf nie zur Erscheinung gediehen — mit ihnen die ungeschriebenen Gedichte Homer's, Dante's und Shakespeare's, die ungemeißelten Götterbilder des Phidias, die vollendete Morgendämmerung Michel Angelo's, die ungemalten Traumgebilde des Tintoretto und Rafael. Den Vers:

Die einen faßt des Lebens holder Lauf.

verstehe ich nicht sowohl in Bezug auf lebendige Dauer solcher Kunstgebilde, als auf die Offenbarungen des Schönen, denen wir ab und zu unter den Menschen und in der Natur begegnen. Der Magier, der „die andern" aufsucht und als Spende darbringt, würde dann der Künstler sein, dessen Vertreter eben jetzt (wie wir bereits gesehen) Faust ist.

„Wer sollte nicht den holden Paris kennen."

In der Schilderung des dorischen Tempels liegt die erste Vorbereitung auf die Erscheinung der griechischen Schönheitsideale. Nun künden sie sich an durch Geistertönen von wunderbarer Wirkung: es klingen Säulenschaft und Triglyphe, bis zuletzt der ganze Tempel singt. Dadurch, daß Paris „im Takt" hervortritt, gesellt sich die Poesie zur Musik und Architektur und es feiert so die vereinte Kunst das Nahen höchster Schönheit in der idealen menschlichen Gestalt.

An den Bemerkungen einzelner Personen der Hofgesellschaft, wird erwiesen, wie die höchsten Leistungen des Künstlers

von gewöhnlichen und engherzigen Menschennaturen aufgefaßt und beurtheilt werden. Irrt sich Riemer nicht, so wären hier überdies bestimmte Persönlichkeiten des damaligen Weimar'schen Hofes in den Betheiligten am Dialoge angedeutet.

Letzterer möchte einem Gespräche nachgebildet sein, das sich in den „Contes de féeries“ des Grafen Hamilton, und zwar in „Festus der Zauberer“ vorfindet, wo dieser die griechische Helena und andere ihrer Schönheit wegen berühmte Frauen vor der Königin Elisabeth und deren Hof erscheinen läßt. Die Aeußerungen, zu denen die Erscheinung der Helena die Königin und deren Höflinge veranlaßt, sind denen, die wir in der Goethe'schen Scene vor uns haben, so ähnlich, daß ich die Stelle hier theilweise anführe:

„Die Gestalt schritt eine Zeitlang vor der Gesellschaft einher, kehrte sich dann, damit die Königin sie besser besichtigen könne, dieser zu und verabschiedete sich von ihr mit einem halb liebenswürdigen, halb verzerrten Lächeln. Darauf ging sie zur andern Thür hinaus.

Kaum war sie verschwunden, als die Königin ausrief: ‚Wie, ist dies die schöne Helena? Nun, ich thue mir auf meine Schönheit gewiß nichts zu Gute, aber lieber wollte ich sterben, als mit ihr das Gesicht tauschen — selbst nicht, wenn es möglich wäre.‘

‚Ich sagte dies ja, Ihro Majestät,‘ erwiderte der Zauberer. ‚Dennoch erschien sie ganz genau so, wie sie in der höchsten Blüthe ihrer Schönheit aussah.‘

‚Ihre Augen aber meine ich ...,‘ sagte Lord Essex, ‚könnten doch wohl für schön gelten.‘

‚Man muß allerdings zugeben,‘ versetzte Sidney, ‚daß es große Augen sind, von edler Form, schwarz und funkelnd, aber haben sie etwa Ausdruck?‘

‚Nicht die Spur,‘ erwiderte der Günstling. Die Königin, deren Gesicht an dem Tage roth war wie ein Truthahn, frug nun, was sie denn aber von Helena's Porzellan-Teint hielten?

‚Porzellan!‘ rief Essex, ‚gewöhnliches Steingut, wenn's hoch kommt.‘

‚Vielleicht,‘ sagte die Königin, ‚war es zu ihrer Zeit so Mode, doch werdet Ihr zugeben müssen, daß ein Paar solcher Füße niemals und nirgendwo auch nur passabel heißen könnten. Ihre Kleidung freilich gefällt mir schon besser und ich bin halb willens, sie in die Mode zu bringen und dafür lieber die abscheulichen Reife abzuschaffen, die bei gewissen Gelegenheiten uns Frauen und bei gewissen andern Euch Männern so unbequem sind.‘"

„Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte."

Wir begegnen hier einer der wenigen Beziehungen auf den ersten Theil, die sich im zweiten vorfinden. Faust gedenkt des Spiegelbildes, das er in der Hexenküche erblickte und von dem wir uns nun überzeugt halten dürfen, daß es, wie bereits bemerkt, weder Gretchen noch Helena, sondern die Schönheit der weiblichen Gestalt überhaupt gewesen. Dort war es die äußerliche Schönheit, wie sie mehr oder minder an jeder lebenden Form hervortritt, hier ist es das vollendete Schönheitsideal. Man vergleiche nur die Worte, welche Faust in leidenschaftlicher Liebe zu Gretchen spricht:

> Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
> Zu fühlen, die ewig sein muß!
> Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
> Nein, kein Ende! Kein Ende!

mit dem Entzücken, das ihn beim Schauen des ästhetischen Ideals erfaßt:

> Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
> Den Inbegriff der Leidenschaft,
> Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle!

und der Sinn unserer Stelle wird für niemand zweifelhaft bleiben, der einen Begriff von der hohen Leidenschaft hat, welche die Seele des Dichters und Künstlers beherrscht.

Von allen deutschen Auslegern scheint Kreyßig allein den geistigen Inhalt unserer Scene erfaßt zu haben. Er

sagt: „Der Künstler hat sein Ideal geschaut. Zur glühenden Begierde, zu mächtigem, vor nichts zurückbebendem Entschluß steigert sich seine Freude, seine Sehnsucht. Wiederum wallt das alte, leidenschaftliche Blut siedend empor, wenn auch diesmal von edlerem Feuer erwärmt. Der stürmische, voreilige Versuch, das vor der Hand nur Geschaute in einem Sprunge zu bleibendem Besitz zu erobern, scheitert, wie die frühern, ähnlichen, an dem Grundgesetz der Dinge, welches nur um Mühe und Arbeit alles Köstlichste spendet. Die Erscheinung entschwindet, und in jähem Rückschlage sehen wir den Uebermenschen zu Boden sinken. Zurückgeworfen ist der erste Anprall seines hochfliegenden Beginnens, aber unwiderruflich ist sein Entschluß gefaßt. Am Hofe ist nun seines Bleibens nicht mehr. Der Mann des idealen Schauens und Schaffens hat da so wenig seine Stelle, als er sie einst in der wüsten Gesellschaft des Blocksberges fand. Es beginnt die Periode seiner geistig-künstlerischen Durchbildung und Reife, und durch eine Reihe oft allerdings recht wunderlicher und bunter Allegorien leitet der Dichter sie ein, um sie dann in den trefflichen, bei aller Symbolik und Allegorie doch echt dramatischen Scenen des dritten Aktes zum Abschlusse zu bringen."

Wahrhaft tröstlich ist es, einer Anschauung zu begegnen, der man, wie dieser, von ganzer Seele beipflichten kann.

„Nur noch ein Wort! Nach allem was geschah,
Nenn' ich das Stück: Den Raub der Helena."

Der Astrolog macht augenscheinlich deshalb nur diese Bemerkung, um Faust durch drohenden Verlust zu schrecken und so die Schlußkatastrophe herbeizuführen. Ein auffallender Gegensatz zu dem Mißmuth und Widerwillen, den Faust im Monolog des ersten Theils den Resultaten des Wissens gegenüber zu erkennen giebt, tritt uns in dem Verse:

Hier fass' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten!

entgegen. Es liegt hierin beinahe ein prophetischer Anklang an jene höchste Befriedigung, die vom Augenblick erbitten möchte: „Verweile doch, du bist so schön!“ Auch dürfte Mephistopheles hier gewiß Hoffnung schöpfen, die Wette bald zu gewinnen, ginge seinem verneinenden Wesen nicht das Verständniß der Leidenschaft für das Schöne, die Faust ergriffen, gänzlich ab.

Schnetger sagt: „Dieser Titel [der Raub der Helena] soll nur recht klar aussprechen, wie vor Faust's Augen das wieder versinkt, was eine Ahnung ihm aufgehen ließ; wie er noch nicht so weit ist, das Schöne auch festzuhalten; wie Helena, das höchste Ziel der Kunst, jener Frucht der Unterwelt gleicht, die so nahe scheint, daß man mit Faust ausruft: ‚Wie kann sie näher sein!‘ und die doch dem Zugreifenden immer wieder geraubt wird.“

Schließlich giebt ein Nebenumstand uns noch etwas zu rathen auf. Wenn der Schlüssel, den Faust in der Hand hält, das sehnende Verlangen nach dem wahrhaft Schönen vorstellt, warum sollte Letzterer sich desselben als Waffe gegen Paris bedienen, der hier doch ein Theil des Schönheitsideals ist? Bezeichnet diese Handlung mehr als die unbesonnene Uebereilung, zu der Faust sich hinreißen läßt, so bleibt sie mir unverständlich.

II. Akt.

„Mephistopheles (hinter einem Vorhang vortretend).“

Im Monat Dezember 1829 las Goethe die erste Scene des zweiten Aktes Eckermann vor. Am Schlusse sagte er dann: „Da die Conception so alt ist und ich seit fünfzig Jahren darüber nachdenke, so hat sich das innere Material so sehr gehäuft, daß jetzt das Ausscheiden und Ablehnen die schwere Operation ist. Die Erfindung des ganzen zweiten Theiles ist wirklich so alt, wie ich sage.*)

*) Goethe meint hier jedenfalls den Grundplan des Ganzen,

Aber daß ich ihn erst jetzt schreibe, nachdem ich über die weltlichen Dinge so viel klarer geworden, mag der Sache zu Gute kommen. Es geht mir damit wie einem, der in seiner Jugend sehr viel kleines Silber- und Kupfergeld hat, das er während des Laufes seines Lebens immer bedeutender einwechselt, sodaß er zuletzt seinen Jugendbesitz in reinen Goldstücken vor sich sieht."

War das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Baccalaureus, wie aus dem Vorgehenden sich zu erweisen scheint, wirklich schon dreißig bis vierzig Jahre früher gedichtet worden, so darf der Anfang der Scene doch sicherlich dem Jahre 1829 zugeschrieben werden. Was Goethe über die Conception der Scene äußert, darf nicht zu buchstäblich verstanden werden. Es ist zu vermuthen, daß er zuerst die Absicht hatte, Faust eine Rolle in seinem ehemaligen gothischen Zimmer spielen zu lassen, denn das Wiederauftreten des Schülers aus dem ersten Theil als Baccalaureus scheint doch kaum ein genügender Grund für die Rückkehr zum Ort und den bezweckten zeitlichen Kontrast. Mephistopheles, der während der ganzen ästhetischen Entwickelungsperiode Faust's (II. und III. Akt) ebensowohl das Prinzip der Unwissenheit als das der Verneinung zu vertreten hat, fällt fast mit den ersten Worten schon aus der Rolle, indem er spricht:

> Wen Helena paralysirt,
> Der kommt so leicht nicht zu Verstande.

Die Idee des Schönen ist die „tolle Wurzel", die in den Augen der gewöhnlichen Menschen den Künstler um seinen Verstand bringt. Faust bleibt besinnungslos bis er zu den pharsalischen Feldern gelangt, und Goethe bläst unterdessen dem Mephistopheles ein, wie dieser früher dem Astrologen. Während dieser Scene und der folgenden darf der Leser einen dramatischen Zusammenhang nicht erwarten. Als Goethe sie dichtete, schwebte ihm offenbar

---

wie er ihn anfänglich concipirte, sicherlich nicht die Anordnung der einzelnen Scenen oder die verschiedenen Episoden, die erst weit später sich bei ihm gestalteten.

der erste Theil beständig vor, und zwar nicht als eine Inspiration, die er noch lebenswarm und heimlich bei sich hegte, sondern als etwas, das auf immer von ihm gewichen, das die Welt bereits erwogen, abgeschätzt und dauernd erfunden hatte — das nicht mehr durch alleinigen Besitz ihn erfreute, daher unfähig war, ihn mit der schöpferischen Kraft, aus der es hervorging, von neuem zu beseelen. Anstatt nun seinen Gedanken in der dem Alter angemessenen Sprache Ausdruck zu geben, überträgt er sie in die der Jugend, wodurch sie, wie das bei allen Uebertragungen der Fall ist, hinter dem Original zurückbleibt.

„In solchem Wust und Moderleben
Muß es für ewig Grillen geben.“

Im Chor der Insekten, betrachtet man ihn in Verbindung mit der vorangehenden Satyre aus dem Munde des Mephistopheles, sollen vermuthlich die Sonderbarkeiten, wunderlichen Launen und Verschrobenheiten des geistlosen Gelehrtenthums — das Ungeziefer, welches im Moder der Pedanterie brütet und wimmelt — angedeutet werden. Erklärte sich ja schon am Schlusse der dritten Scene des ersten Theiles Mephistopheles als

Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse,

weshalb die Insekten ihn augenscheinlich als ihren Schutzpatron und Vater begrüßen. Bei Düntzer heißt es: „Die todte Gelehrsamkeit, der Wust und das Moderleben dieser Stube, worin es immer Grillen geben müsse, wird von dem Teufel verlacht; ja, man könnte denken, die Insekten, besonders die Farfaletten und Cikaden, wofür man hier lieber den Namen der Grillen gelesen hätte, sollten auf die bei Gelehrten sich so leicht festsetzenden Grillen und verschrobenen Lebensanschauungen hindeuten.“

„Baccalaureus.“

Das Auftreten des neuen Famulus, der in geistiger Beziehung ein Abkömmling des Famulus vom ersten Theile

ist, giebt Mephistopheles Gelegenheit, seine spottenden Reden fortzusetzen. In den Worten, mit denen Letzterer den bedeutenden Ruf und das hohe Ansehen preist, zu welchem Wagner gelangt ist, wollen einige Erklärer eine Anspielung auf die außergewöhnliche Beliebtheit sehen, in der Fichte bei der akademischen Jugend in Jena stand. Da indeß auch ohne diese persönliche Anwendung die Ironie hinlänglich klar ist, halte ich es für unnöthig, auf die zu jener Muthmaßung Anlaß gebenden Gründe weiter einzugehen.

Das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Baccalaureus scheint von den Worten an: „Wenn, alter Herr, nicht Lethes trübe Fluthen", offenbar zu den aus früherer Zeit stammenden Bruchstücken zu gehören. Nach Frau von Kalb's Aussage, hat Goethe ihr das ganze Gespräch, oder einen Theil desselben, zwölf Jahre vor dem Erscheinen des vollständigen ersten Theils, also 1796, vorgelesen, zu welcher Zeit auch in dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller sich mehreres findet, was auf indirecte Weise Licht über verschiedene in dem Gespräch vorkommende Dinge verbreitet. Ueberdies ist der Baccalaureus so durchweg der trefflich und folgerichtig entwickelte Schüler, und Mephistopheles so ganz der Alte (ausgenommen am Schlusse des Gesprächs), daß dem Leser der Unterschied, der sich hier in der Ausführung bemerklich macht, auffallen muß.

Eckermann stellte die Frage an Goethe, ob in dem Baccalaureus nicht eine gewisse Klasse ideeller Philosophen gemeint sei.

„Nein," sagte Goethe, „es ist die Anmaßlichkeit in ihm personificirt, die besonders der Jugend eigen ist, wovon wir in den ersten Jahren nach unserm Befreiungskriege so auffallende Beweise hatten. Auch glaubt Jeder in seiner Jugend, daß die Welt eigentlich erst mit ihm angefangen, und daß alles eigentlich um seinetwillen da sei. Sodann hat es im Orient wirklich einen Mann gegeben, der jeden Morgen seine Leute um sich versammelte

und sie nicht eher an die Arbeit gehen ließ, als bis er der Sonne geheißen, aufzugehen. Aber hierbei war er so klug, diesen Befehl nicht eher auszusprechen, als bis die Sonne wirklich auf dem Punkt stand, von selber zu erscheinen."

Schon früher äußerte Goethe einmal während eines Gespräches über Schubart: „Von der Philosophie habe ich mich selbst immer frei erhalten; der Standpunkt des gesunden Menschenverstandes war auch der meinige."

„Ganz resolut und wacker seht ihr aus;
Kommt nur nicht absolut nach Haus."

In den Worten „resolut" und „absolut" giebt sich eine philosophische Antithese zu erkennen. Mephistopheles gebraucht Ersteres im Doppelsinne, als entschlossen und gelöst, während Letzteres, nach Kreyßig, eine sarkastische Anspielung auf die Hegel'sche Philosophie ist. Doch möchte aus dem was folgt sich ergeben, daß Goethe viel mehr Fichte als die Hegelianer dabei im Sinne hatte.

„Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon so gut wie todt."

Hier ist die Hindeutung auf Fichte unverkennbar. In seinen Schriften ist folgende Stelle zu lesen: „Wie sie über dreißig Jahre hinaus waren, hätte man zu ihrer Ehre und zum Besten der Welt wünschen müssen, daß sie stürben, indem sie von nun an nur noch lebten, um sich und die Umgebung immer mehr zu verschlimmern."

Als Fichte 1794 seine Professur in Jena antrat, war Goethe sehr günstig gegen ihn und seine Philosophie gestimmt, theils aber wegen des grenzenlosen Unfehlbarkeitsdünkels, den Fichte besaß, theils auch wohl wegen der unbesonnenen Reibungen, die zwischen dessen Anhängern und dem bei weitem kleineren Goethe-Schiller'schen Kreise eintraten, verlor sich jenes günstige Vorurtheil immer mehr. Schiller schreibt einmal an Goethe: „Nach den mündlichen Aeußerungen Fichte's (denn in seinem Buche war noch nicht davon die Rede) ist das Ich auch durch seine Vor-

stellungen erschaffend, und alle Realität ist nur in dem Ich. Die Welt ist ihm nur ein Ball, den das Ich geworfen hat und den es bei der Reflexion wieder fängt!! Sonach hätte er seine Gottheit wirklich declarirt, wie wir neulich erwarteten."

Die Worte des Baccalaureus:

Wenn man nicht will, so darf kein Teufel sein,

und die prachtvolle Verherrlichung der Idee, mit welcher Jener abgeht, drücken sicherlich mehr aus, als den gewöhnlichen Grad jugendlicher Anmaßung. Entsinnt man sich der im „Intermezzo" mit „Idealist" bezeichneten Strophe, die gleichfalls aus dem Jahre 1796 stammt (ein Umstand, der mit Frau von Kalb's Aussage zusammenstimmt) und allgemein als auf Fichte sich beziehend gilt, so wird man bemerken, daß hier wie dort ganz die nämlichen Züge sich finden.

„Wer kann nicht Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?"

Goethe kannte einen nur wenig verbreiteten Band von Sterne. Einige der darin enthaltenen Maximen fanden sich, von ihm übersetzt, unter seinen nachgelassenen Papieren und wurden von Eckermann und Riemer irrthümlicher Weise unter seinen Schriften mit herausgegeben. Der Band führt den Titel: „Der Koran, oder Aufsätze, Gedanken, Schriftzeichen und Callimachien", und erschien 1798 in Wien.*) Es scheint aber eine frühere Ausgabe schon vorhanden gewesen zu sein, und da nun Sterne und Lichtenberg gewisse Aehnlichkeiten mit einander haben, bin ich nicht im Stande, zu entscheiden, ob Letzterer an dieser Schrift betheiligt war und was von ihm und was von Sterne her-

---

*) „The Koran: or Essays, Sentiments, Characters and Callimachies, of Tria Juncta in Uno, M. N. A. or Master of no Arts. Vienna, printed for R. Sammer, Bookseller. M. DCC. XCVIII." A. d. Ü.

rührt; folgende Stelle aber scheint unstreitig Sterne anzugehören:

„Daß es aber nichts Neues giebt unter der Sonne, hat vor etlicher Zeit schon Salomon gesagt, auch ist es unmöglich vor Uebel sich zu wahren, das bereits geschehen ist. So hätte ich also recht, mit Donatus, apud Hieronymus, auszurufen: — pereant qui ante nos nostra dixerunt! Denn ob ich gleich immer ohne Vorstudien, Bücher oder Musterbilder geschrieben, bin ich beschuldigt, worden, dies von Rabelais, das von Montaigne und Anderes wieder von Martinus Scriblerius rc. geborgt zu haben, ohne je auch nur Erstere gelesen oder von Letzterem ein einziges Wort behalten zu haben.

Alles, was sich daher heutzutage von den originellsten Autoren sagen ließe, ist, nicht daß sie etwas Neues aussprechen, sondern nur, daß sie so und so Etwas aus sich selbst sagen, als ob es vor ihnen noch niemand gesagt hätte. Gleich wie regierende Fürsten aber das Recht besitzen, die Staatsmünze einzuziehen und indem sie derselben ihr Bildniß aufprägen, deren Werth zu erhöhen, so giebt es auch gewisse prärogative Genies, die über allem Plagiat erhaben stehen — von denen es nicht heißen kann, daß sie stehlen, sondern vielmehr, daß sie einen Gedanken, den sie in verbesserter Form aufgestellt, entlehnt haben und dem Gemeinwesen des Schriftthums mit Zinsen zurückzahlen; von denen es angemessener heißen würde, daß sie einen Ausspruch statt ihn zu entwenden, dadurch adoptiren, daß sie ihn zum Erben ihres Ruhmes erheben.“

Goethe äußert dieselbe Ansicht mit großer Ausdrücklichkeit in seinen Gesprächen. So sagte er im Jahre 1825: „Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall! was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.“

Drei Jahre später äußerte er dann wieder gegen Eckermann: „Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwickelung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist. Ich verdanke den Griechen und Franzosen viel, ich bin Shakespeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden. Allein damit sind die Quellen meiner Cultur nicht nachgewiesen; es würde ins Grenzenlose gehen und wäre auch nicht nöthig. Die Hauptsache ist, daß man eine Seele habe, die das Wahre liebt, und die es aufnimmt, wo sie es findet.“ — Dann fuhr er fort: „Ueberhaupt ist die Welt jetzt so alt, und es haben seit Jahrtausenden so viele bedeutende Menschen gelebt und gedacht, daß wenig Neues mehr zu finden und zu sagen ist.“

Die Aeußerung des Mephistopheles scheint indeß unmittelbar durch einen Vers des Terenz angeregt worden zu sein, welcher lautet: Nullum est jam dictum, quod non dictum sit prius.

Daß Mephistopheles sich am Schlusse der Scene plötzlich an das Parterre, und zwar an das jüngere, wendet, ist eine satyrische Laune Goethe's. Er will hier andeuten, daß die jüngeren Zuhörer, die nicht applaudiren, genau so denken wie der Baccalaureus und sonach der studirenden Jugend in Jena gleichkommen, die sammt und sonders für Fichte begeistert war. Die Bewegung unter der deutschen Jugend, welche 1817 in dem Wartburgsfeste kulminirte, war Goethe in hohem Grade zuwider und führte eine Entfremdung von Seiten der jungen Studirenden herbei, die erst in der folgenden Generation sich wieder verlor. Von mehreren Aeußerungen Goethe's hinsichtlich dieser Entfremdung der Jugend von ihm, führe ich hier nur Folgendes an:

Sonst wie die Alten sungen,
So zwitscherten die Jungen:
Jetzt wie die Jungen singen,
Soll's bei den Alten klingen.
Bei solchem Lied und Reigen
Das Beste? — Ruh'n und Schweigen!

„Homunculus.“

Dieses wunderliche, künstlich bereitete Menschenkind ist recht eigentlich die Hauptperson des zweiten Aktes. Da der Homunculus nicht weniger ein Räthsel für die Kritiker ist, als die mysteriösen „Mütter“ und sogar im Gange seines abenteuerlichen Vorhandenseins eine noch größere Sinnesverschiedenheit hervorruft, würde es nicht leicht sein, zum voraus sein Wesen völlig ausreichend zu erörtern. Ich ziehe daher vor, dem Leser für's Erste die Wahl zwischen mehreren angebahnten Aufschlüssen zu bieten und behalte mir vor, die von mir für die richtige Spur erachtete in ferneren Bemerkungen weiter zu verfolgen.

Name und Entstehungsart des Homunculus finden sich bei Paracelsus, einige Andeutungen über dessen Wesen möglicherweise bei Sterne. Bei Paracelsus heißt es, im ersten Buche von De generatione rerum: „Nun ist aber auch die Generatio der homunculorum in keinem Weg zu vergessen. Denn etwas ist daran; wiewohl solches bisher in großer Heimlichkeit und gar verborgen ist gehalten worden, und nicht ein kleiner Zweifel und Frage unter etlichen der alten Philosophen gewesen, ob auch der Natur und Kunst möglich sei, daß ein Mensch außerhalb weiblichen Leibes und einer natürlichen Mutter möge geboren werden. Darauf gab ich die Antwort, daß es der Kunst Spagyrica und der Natur in keinem Weg zuwider, sondern gar wohl möglich sei. Und wiewohl solches bisher dem natürlichen Menschen ist verborgen gewesen, ist es doch den Sylvestres und den Nymphen und Riesen nicht verborgen, sondern vor langer Zeit offenbar gewesen, daher sie auch kommen. Denn aus solchen homunculis werden so sie zu mannlichem Alter kommen, Riesenzwerglein und andere dergleichen große Wunderleute, die zu einem großen Werkzeug und Instrument gebraucht werden, die großen, gewaltigen Sieg wider ihre Feinde haben und alle heimliche und verborgene Dinge wissen, die allen Menschen sonst nicht möglich sind zu wissen. Denn durch Kunst überkommen sie ihr Leben, durch Kunst überkommen sie Leib, Fleisch, Bein und Blut;

durch Kunst werden sie geboren: darum so wird ihnen die Kunst eingeleibt und angeboren und dürfen es von niemand lernen, sondern sind von Natur, wie die Rosen und Blumen."

Hierauf giebt Paracelsus ein ausführliches Rezept an, wie der Homunculus sich erzeugen lasse, auch steht nicht in Zweifel, daß dasselbe zu tausend Malen versucht worden ist. Sterne, indem er diesen Gegenstand im zweiten Kapitel von Tristram Shandy behandelt, übertrifft sich dabei an anmuthigem Witz und behauptet, der Homunculus wäre eben so gut ein Mensch und unser Nächster, wie der Lord-Kanzler von England. Es läßt sich leicht denken, was für einen Reiz eine solche (geistige) Conception für Goethe's Vorstellungsvermögen haben mußte. Dazu kam noch ein anderer eigenthümlicher Umstand, der vermuthlich Anlaß gab, jene Idee in unserer Scene zu verkörpern. Der Philosoph Johann Jacob Wagner scheint einige der Eigenthümlichkeiten seines im ersten Theile vorkommenden Namensvetters besessen zu haben. Nachdem jener 1808 erschienen war, erklärte Professor Köhler zu Würzburg in einer Vorlesung, entweder scherzhaft oder böswillig, seinen Collegen Wagner für das Urbild von Faust's Famulus. Um dieselbe Zeit nun verfocht Wagner in seinen Vorlesungen die erstaunlichsten Ansichten, und Aeußerungen, die von ihm ausgingen, wie z. B. aller Organismus sei nichts als entwickeltes Metall, und man müsse es in der Chemie noch dahin bringen, organische Körper herzustellen, wurden in Deutschland viel besprochen und waren natürlich auch Goethe bekannt geworden. Hierdurch angeregt, entstand bei ihm die Scene, wie sie jetzt vorliegt. Denn der Versuch, ein lebendiges Wesen künstlich hervorzubringen, steht durchaus im Einklang mit der todten Pedanterie des Wissens, deren Vertreter Wagner ist.

J. J. Wagner war ein großer Bewunderer des Faust-Fragments vom Jahre 1790. Er machte es zum Gegenstand seiner Vorlesungen und schrieb 1839 sogar eine analytische Abhandlung darüber. Dagegen verwarf er gänzlich

den zweiten Theil, wie auch die in der Ausgabe von 1808 zur Vervollständigung des ersten Theils hinzugefügten Scenen.

Nichts von allem, was Goethe selbst über Homunculus geäußert, verhilft uns zum klaren Verständniß desselben. Es scheint sogar, als habe er sich absichtlich dunkel und unklar ausgedrückt, denn sowohl seine Bemerkungen über unsere Scene als über Euphorion verrathen die Sorge, die er trug, das Grundgeheimniß für sich zu behalten. Gegen Eckermann äußerte er, nachdem er ihm die Scene vorgelesen (16. Dezember 1829): „Ueberhaupt werden Sie bemerken, daß der Mephistopheles gegen den Homunculus in Nachtheil zu stehen kommt, der ihm an geistiger Klarheit gleicht, und durch seine Tendenz zum Schönen und förderlich Thätigen so viel vor ihm voraus hat. Uebrigens nennt er ihn Herr Vetter; denn solche geistige Wesen, wie der Homunculus, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert oder beschränkt worden, zählte man zu den Dämonen, wodurch denn unter beiden eine Art von Verwandtschaft existirte."

„Gewiß," sagte ich [Eckermann], „erscheint der Mephistopheles hier in einer untergeordneten Stellung, allein ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß er zur Entstehung des Homunculus heimlich gewirkt hat, so wie wir ihn bis jetzt kennen und wie er auch in der Helena immer als heimlich wirkendes Wesen erscheint. Und so hebt er sich denn im ganzen wieder und kann sich in seiner superioren Ruhe im einzelnen wohl etwas gefallen lassen."

„Sie empfinden das Verhältniß sehr richtig," sagte Goethe; „es ist so, und ich habe schon gedacht, ob ich nicht dem Mephistopheles, wie er zu Wagner geht und der Homunculus im Werden ist, einige Verse in den Mund legen soll, wodurch seine Mitwirkung ausgesprochen und dem Leser deutlich würde."

„Das könnte nicht schaden," sagte ich. „Angedeutet jedoch ist es schon, indem Mephistopheles die Scene mit den Worten schließt:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten.„

Die folgende Aufzeichnung fand sich später noch unter Riemer's hinterlassenen Papieren: „Auf meine Frage, was Goethe unter dem Homunculus gedacht, erwiderte mir Eckermann: Goethe habe damit die reine Entelechie darstellen wollen, den Verstand, den Geist, wie er vor aller Erfahrung ins Leben tritt; denn der Geist des Menschen komme schon höchst begabt an, und wir lernten keineswegs alles, wir brächten schon mit.*) Ihm selbst sei die Welt schon sehr früh aufgegangen, vor aller Erfahrung; er habe sie durchgesehen, noch ehe er Erfahrung gemacht. Auch in der Alma [seiner Enkelin] habe er Eckermann gezeigt, wie klug, wie aufmerksam sie sei. Ja, Goethe habe vor dem Homunculus selbst eine Art Respect gehabt.“

In allem diesen liegt vermuthlich ein großer Theil vorsätzlicher Mystifikation. Nichts von dem, was hier mitgetheilt ist, erklärt, warum Homunculus als Führer zur klassischen Walpurgisnacht dient, noch die Rolle die er dort spielt und die so bedeutend ist, daß Faust davor zurücktritt. Betrachten wir nun so kurz als möglich die hauptsächlichsten Erläuterungen der Kritiker. Weiße sagt: „Er [Homunculus] ist, mit Faust zusammengestellt, offenbar nichts anderes, als der objective Ausdruck, die hypostasirte Gestalt von Faustens gegenwärtigem, nach Gebärung einer neuen und unerhörten geistigen Wesenheit ringendem Seelenzustande.“ Leutbecher erklärt: „Er erscheint als die Personification jenes dem Gebiete mechanischer äußerlicher Gelehrsamkeit entsprungenen, von der geistreichen Ironie des Sinnenwesens geweckten, und durch das Ruhen des eigentlichen und wahrhaftigen poetischen Geistes begünstigten Seelenzustandes in Faust, in welchem er die ganze Mythenwelt des Alterthums zuerst überblickte, und durch

*) In gänzlichem Vergessen nicht,
Und auch nicht gänzlich hüllenlos —
Umflort von abgestreifter Glorie tritt
In's Leben ein der Mensch.

Wordsworth.

welche es ihm möglich wird, das in ihr verborgene Wesen des Wahren, Ethischen und Schönen zu erfassen, — welcher Fausten überhaupt bestimmt und drängt, das ihn umfangende Reich des Natürlichen mit dem des Geistigen, welches ihm in dem Wunderlichen der Mythen entgegentritt, zu vertauschen."

Eine andere Reihe von Meinungen, die in metaphysischer und psychologischer Hinsicht mit den obigen verwandt, ist folgende. Bei Düntzer heißt es: „Homunculus ist das besonnene, in lebendiger selbstbewußter Kraft nach der idealen Schönheit hingetriebene Streben, welches diese nicht, wie Faust früher gethan, in wildem Ansturm erobern will, sondern in ruhigem, aber sicherem Gange sich ganz anzueignen sucht." Nach Horn ist Homunculus die Sehnsucht nach dem Werden des Schönen, während Rötscher in ihm die Sehnsucht erblickt, die sich Faust's bemächtigt und ihn nach „dem gelobten Lande der Kunst" hinzieht. Eine ähnliche Vorstellung vom Homunculus hat Schnetger, der sie in gedrängter Form bestimmter ausdrückt. Er sagt: „Homunculus ist ganz einfach der Menschen-Embryo, er ist der Embryo der vollkommen schönen Menschengestalt, er ist das in einer Stufenreihe von tausenderlei Gebilden sich entwickelnde höchste Schöne, er ist, mit einem Worte, der Helena-Embryo! — — Homunculus ist die entstehende, Helena und Galatea sind die entstandene Menschenschönheit."

Schließlich füge ich noch solche Erläuterungen hinzu, die mehr oder weniger von den vorhergehenden abweichen. Hartung sagt: „Was die Helena für den Faust, das ist der Homuncules für den Mephistopheles, ein Geschöpf seiner Phantasie und dennoch sein Beherrscher." Für ihn besteht keine Verbindung zwischen Homunculus und Faust. Rosenkranz betrachtet jenen nur als einen komischen Kleinen, der sich am Schlusse der klassischen Walpurgisnacht als Eros manifestire. Köstlin äußert mit unverhohlener Aergerlichkeit: „Mag der neue Geist dramatisch nothwendig, mag er ingeniös erfunden sein, die Figur ist und bleibt eine uner-

quickliche Künstelei, eine Spottfigur, mit welcher zudem der Dichter selbst ein sie vollends ganz vernichtendes komisches Spiel treibt. Es ist freilich schwer zu sagen, was an die Stelle dieses Homunculus hätte treten sollen, aber das entschuldigt den Dichter nicht. — — Die Figur leidet an dem Widerspruch, komisch und nicht komisch zugleich zu sein.“ Nach Deycks ist er „ein Elementargeist, vielleicht der Feuerkönig oder das Feuer“, welchem Ausspruch er später hinzufügt: „Bei Goethe erscheint Homunculus als ein von Geburt Wissender, den jedoch nach dem Wirklichen, Leiblichen gelüstet. Den Weg sucht er in dem Naturwissen des Alterthums und geht in die Elemente als Feuergeist auf, wie Phosphorus mit dem Wasser in Bündniß tritt.“ Friedrich von Sallet hält ihn für die Poesie des achtzehnten Jahrhunderts, ehe Goethe und Schiller auftraten, und Julian Schmidt nimmt an, er sei die griechisch-romantische Poesie.

Kreyßig, der davon ausgeht, daß der Leser, wenn er zum genußvollen Verständniß dieses Theils der Tragödie gelangen will, mit „einer unbefangenen, voraussetzungslosen und lebendigen Auffassung“ an ihn herantreten muß, bestrebt sich das Räthsel in anderer Weise zu entziffern. Er legt dem Verhältniß, in welchem Wagner zum Homunculus steht, eine nachdrückliche Bedeutung bei und sieht im ersteren den Repräsentanten „soliden Forschens und Wissens“, im Faust hingegen die Personification des Genius. „Was der Forscher mühsam erarbeitet“, sagt er, „wird dem Genius zur lebendigen Leuchte, die ihm den Weg in Regionen weist, welche das Schicksal Jenem verschließt.“ Dabei aber scheint Kreyßig zu übersehen, daß diese lebendige Leuchte (Homunculus) eine dem Genius angeborene Begabung ist und nicht erst aus wissenschaftlichem Forschen erwächst. Doch dringt er unbewußterweise schon etwas tiefer in das Geheimniß ein, indem er sagt: „Man weiß, in wie vollem Maße dies Grundgesetz einer gesunden künstlerischen Entwickelung sich in Goethe's Leben bewährt hat, wie Goethe in der Reife seiner Kraft, fern von dem kecken Uebermuthe

der Sturm- und Drangjahre, kein auf Natur und Kunst sich beziehendes Wissen trocken und unbedeutend fand, wie er Geologie, Botanik, Anatomie, Optik neben Metrik, Literatur- und Kunstgeschichte eifrig studirte.“

Meiner Ueberzeugung nach spiegelt sich im zweiten Theile des Faust weit mehr von Goethe's eignem Streben und Ringen nach einer höheren geistigen und ästhetischen Entwickelung, als die Kritiker einzuräumen gesonnen scheinen. Die ersten drei Akte sind von seiner geistigen Individualität durch und durch gesättigt. Es lag in seiner Vorstellungsart nicht, sich Theorien zu bilden, auch hätte die Darstellung abstrakter Ideen ihm nicht das geringste Interesse abgewinnen können. Er ruhte niemals, bis jedes auch noch so wesenlose, schemenhafte Gebilde der Einbildungskraft eine entsprechende, reale Form erlangt hatte. Ein eingehendes Studium des Briefwechsels mit Schiller und mit Zelter wird nicht verfehlen, diesen ganzen Bruchtheil der Dichtung mit einer Menge von Lichtstrahlen und Streiflichtern zu erhellen, die manchmal freilich verwirren können, schließlich aber gar manches erkennen lassen, was anfangs verborgen war.

Die Ueberzeugung, daß der Knabe-Lenker, Homunculus und Euphorion ein und der nämliche elfenartige, schlau in Luft sich verflüchtigende Geist sei, unter welchem Goethe seinen eigenen Dichtergenius (seine entelecheia, über die verschiedene andere allegorische Gewänder nach Gutdünken sich werfen lassen) dargestellt hat, trat zuerst in entschiedener Weise als Gefühl oder Instinkt bei mir auf, worauf ich sie dann erst an dem Gegenstande selbst erprobte. Eine solche Auslegung schließt die Erläuterungen von Weiße, Leutbecher, Düntzer, Horn, Rötscher und Schnetger keineswegs aus: sie vervollständigt sie vielmehr und bringt sie unter einander in Einklang. Leutbecher tritt sogar meiner Ansicht sehr nahe, indem er sagt: „Wie im ersten Theil Wagner und Mephistopheles Personificationen gewisser Richtungen im Wesen des Faust selbst sind, so sind auch hier dieselben wieder zu denken, und der Homunculus ist als eine neue dazu gekommen.“

Es sagte Goethe, als er (1827) von Ampère's Beurtheilung seiner dramatischen Werke sprach: „Ueber den Faust äußert er sich nicht weniger geistreich, indem er nicht bloß das düstere, unbefriedigte Streben der Hauptfigur, sondern auch den Hohn und die herbe Ironie des Mephistopheles als Theile meines eigenen Wesens bezeichnet."

Bedenke man nun neben diesem Geständniß noch, wie Goethe selbst im Alter einen gewissen Muthwillen nicht zu bezähmen vermochte, dazu das Vergnügen, was er darin fand, Andere zu mystifiziren und welches in der respektvollen Leichtgläubigkeit geringer begabter Menschen fortwährend Nahrung fand, so läßt sich leicht begreifen, wie es kam, daß er seine Intention verdunkelte, indem er trachtete sie zu verhüllen. Bis zum Ende der klassischen Walpurgisnacht wird es an Gelegenheit nicht fehlen, meine Ansicht, so weit es sich thun läßt, darzulegen. Vorläufig ersuche ich nur den Leser, zu beachten, daß das Ideal, welches Goethe vorleuchtete und ihn während der besten Jahre seines Lebens immer höher aufwärts streben ließ, beinahe dasselbe ist, was Paracelsus mit den Worten anführt: „Darum so wird ihnen die Kunst eingeleibt und angeboren und dürfen es von niemand lernen, sondern sind von Natur, wie die Rosen und Blumen."

„Schön umgeben!" —

Homunculus schildert hier den Traum des schlummernden Faust, der ihm allein kenntlich ist. Mit diesem Bilde der Leda und des Schwanes wird angedeutet, daß Faust sich dem Ursprung des Schönen schon mehr genähert hat. Die Trennung des Klassischen und Romantischen, welche mit dem ersten Akte anhob, ist nun vollzogen, und die Thätigkeit des Mephistopheles — wenigstens was sein ursprüngliches Wesen betrifft — ist eine Zeitlang wegfällig. Nachdem Goethe diese Stelle Eckermann im Manuscript vorgelesen, äußerte letzterer: „Durch diesen Traum von der Leda hier im zweiten Akt gewinnt später die Helena erst das eigentliche Fundament. Dort ist immer von Schwänen und einer Schwanerzeugten

die Rede; aber hier erscheint diese Handlung selbst, und wenn man nun mit dem sinnlichen Eindruck solcher Situation später zur Helena kommt, wie wird dann alles deutlicher und vollständiger erscheinen!“

Goethe stimmte ihm bei und sagte darauf: „So auch werden Sie finden, daß schon immer in diesen früheren Akten das Klassische und Romantische anklingt und zur Sprache gebracht wird, damit es, wie auf einem steigenden Terrain zur Helena hinaufgehe, wo beide Dichtungsformen entschieden hervortreten und eine Art von Ausgleichung finden.“

Daß Mephistopheles von der klassischen Walpurgisnacht keine Kenntniß hat, erklärt sich dadurch, daß er ein aus dem Norden stammender, ein gothischer, mittelalterlicher Teufel ist, der „im Nebelalter jung geworden“. Ehe er ins Leben trat hatte die antike Welt aufgehört zu sein. Damit Faust sich erhole, bringt er ihn in sein ehemaliges Studirzimmer zurück; Homunculus aber erkennt, daß Faust (wie Goethe in Weimar, ehe er nach Italien ging) sterben müsse, wenn er nicht unverzüglich in das Land versetzt werde, wo sein Traum sich verwirklichen könne.

„Genau beseh'n, sind's Knechte gegen Knechte.“

Hier läßt Mephistopheles seine Rolle gänzlich fallen und es ist Goethe, den wir reden hören. Derartige Abweichungen kommen, wie der Leser bereits bemerkt hat, öfters vor, keine aber ist ganz so undramatisch als diese.

Die Landschaft, welche Homunculus schildert, ist, wiewohl der geographischen Lage nicht genau entsprechend, vortrefflich gewählt, da mit der Schlacht bei Pharsalus (48 v. Chr.) das klassische Zeitalter in Wirklichkeit zu Ende war. Der Peneus und Tempe, Griechenland jenseit des Pindus zur Rechten, Olympos und Ossa, die Ebene beherrschend, im Mittelgrund das Meer mit Samothrake, Lesbos, Tenedos und weithin die Troas — dieses sind die einzelnen Züge, die, wenn nicht sämmtlich sichtbar, durch die Oertlichkeit dennoch in Erinnernng gebracht werden.

„Indessen ich ein Stückchen Welt durchwandre,
Entdeck' ich wohl das Tüpfchen auf das I."

Dieser Ausdruck (dessen Goethe sich auch zuweilen in seinen Briefen bedient, um vollendete künstlerische Abrundung zu bezeichnen) erklärt sich später, wo Humunculus sich bestrebt, die Phiole, in der sein künstlich hervorgebrachtes Wesen enthalten ist, zu zerschlagen, um so ein freies und natürliches Dasein zu beginnen. Es ist dies sowohl im wissenschaftlichen als literarischen Sinne aufzufassen, und nach beiden Seiten hin muß der Aufschluß in Goethe's eigenstem Geistesgang gesucht werden.

„Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten."

Diese Verse wurden von Eckermann citirt, um zu beweisen, daß Homunculus in der That die Schöpfung des Mephistopheles und nicht die von Wagner sei. Goethe gab ihm zur Antwort: „Sie haben recht, dies könnte dem Aufmerkenden fast genug sein; indeß will ich doch noch auf einige Verse sinnen."

„Aber," sagte ich [Eckermann], „jenes Schlußwort ist ein großes, das man nicht so leicht ausdenken wird."

„Ich dächte," sagte Goethe, „man hätte eine Weile daran zu zehren. Ein Vater, der sechs Söhne hat, ist verloren, er mag sich stellen, wie er will. Auch Könige und Minister, die viele Personen zu großen Stellen gebracht haben, mögen aus ihrer Erfahrung sich etwas dabei denken können."

Andere Verse noch, in denen die Mitwirkung des Mephistopheles sich kundgiebt — und die entweder von Eckermann nicht bemerkt, oder später von Goethe hinzugefügt wurden — sind folgende:

Mephistopheles spricht zum Famulus:

Sollt er den Zutritt mir verneinen?
Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleunen.

Homunculus redet Mephistopheles an:

Du aber Schalk, Herr Vetter, bist du hier?
Im rechten Augenblick! ich danke dir.
Ein gut Geschick führt dich zu uns herein;
— — — — — — — — —
Du bist gewandt, die Wege mir zu kürzen.

„Klassische Walpurgisnacht.“

Was für den ersten Akt der Mummenschanz, ist für den zweiten Akt die obige Allegorie, die wie jener eine Abschweifung vom regelmäßigen Gange des Drama ist. Ungleich des Mummenschanzes aber ist die klassische Walpurgisnacht ihrem Inhalt nach vielmehr poetisch als didaktisch. Weder das Räthselhafte, welches vielfach darin vorkommt, noch die Willkür, mit der Goethe den ursprünglich rein ästhetisch angelegten Plan mit einer Masse fremder wissenschaftlicher Ideen bebürdete, vermag den frischen Hauch der Poesie zu hemmen, der, von den Höhen, den Gewässern und Inseln Griechenlands daherwehend, durch sie hindurch zieht.

Hat man sich erst die zweifache Absicht klar gemacht, die Goethe verfolgte, die, Faust, indem er zur Erkenntniß des Schönheitsideals erwachte und an ihm sich heranbildete, auf einen höhern Standpunkt des Daseins zu führen, und zugleich auch die Elemente des Klassischen und Romantischen in Literatur und Kunst, um sie mit einander zu versöhnen, in eine Region zu erheben, wo aller Zeitgeschmack, jede Volksrichtung aufhört, so wird man sich leicht vorstellen können, wie bei Goethe der Gedanke entstand, eine klassische Walpurgisnacht als Gegenstück zur Walpurgisnacht des ersten Theils, die gothisch, mittelalterlich, romantisch ist, zu schaffen. Auch läßt sich ferner denken, daß es keine leichte Aufgabe war, Scenen und Figuren dieser Episode so zum Ganzen zu bilden, daß ein natürlicher Rahmen entstand, der fähig war, beides, die Allegorie und die Handlung, zu umschließen, von denen Erstere so luftiger und zarter Art, so beweglich ist, daß sie, die sich nur durch Form darstellen läßt, beständig der Fessel des Gedankenbildes zu entschlüpfen sucht, während der Gang der Letzteren durch die bereits vollendete

Helena so entschieden vorausbestimmt war, daß sie nicht weiter der Allegorie sich anzupassen vermochte.

Es fehlt nicht an deutlichem Beweis, daß Goethe die Schwierigkeit der Ausführung, die sich ihm sicherlich gleich anfangs darbot, als er den Gedanken zu dieser Episode faßte, lebhaft empfand. Ein erster Entwurf dazu entstand vermuthlich schon im Jahre 1800, während er mit der Walpurgisnacht beschäftigt war, zu welcher Zeit auch die ersten Seiten der Helena niedergeschrieben wurden. Wir haben Eckermann's Wort dafür, daß die klassische Walpurgisnacht bis 1827 nur im Entwurf vorhanden war. Goethe sagte ihm damals: „Das Schema ist wohl da, allein das Schwierigste ist noch zu thun; und bei der Ausführung hängt doch alles gar zu sehr vom Glück ab. Die klassische Walpurgisnacht muß in Reimen geschrieben werden und doch muß alles einen antiken Charakter tragen. Eine solche Versart zu finden, ist nicht leicht. Und nun den Dialog!" Eckermann frug, ob dieser denn nicht schon im Schema mit erfunden sei? worauf Goethe erwiderte: „Wohl das Was, aber nicht das Wie. Und dann bedenken Sie nur, was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt! Faust's Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgiebt; was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Thränen davon gerührt wird! Dieses alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glücke ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblickes."

Die dichterische Ausarbeitung dieses jedenfalls in Prosa aufgesetzten Schemas, wurde erst im Januar 1830 begonnen, und ward vollendet, wie wir aus Eckermann's Brief von Genf erfahren, im Monat August desselben Jahres — dem einundachtzigsten von Goethe's Leben! Er verstand es, seine glücklichen Stimmungen wahrzunehmen und zu nützen. Der Plan wurde aufgezeichnet wie das Muster zu einer Tapisserie-Arbeit, dann arbeitete er hier und da, je nachdem diese oder jene Farbe und Form eben seinem ab und zu auftretenden schöpferischen Verlangen am meisten entsprach. Sein Manuscript sogar, von dem mir einige Seiten zu Gesicht

gekommen, läßt die Sorgfalt und den Fleiß errathen, die er auf die Arbeit verwendete. Die Handschrift ist fest und klar, nur weniges ist hineincorrigirt, dies aber stets vortrefflich. Zuweilen zeigen breite leergelassene Stellen sich zwischen den Strophen, die anhaltendes stilles Auf- und Abschreiten im Studirzimmer oder auf dem Kies des Gartens ahnen lassen.

Goethe spricht es selbst aus, daß die klassische Walpurgisnacht ein „steigendes Terrain" ist, das allmälig zur Helena hinaufführt. Das Grundmotiv muß daher die Entwickelung der Schönheitsidee sein, und hieran müssen wir festhalten. Da indeß auch Mephistopheles, das verneinende Prinzip, bei ihr betheiligt ist, so muß ein Grund vorhanden sein für dessen Gegenwart bei einem Vorgang, wo er scheinbar nicht hingehört. Giebt es überhaupt etwas wie ästhetische Ironie, so hat Goethe sich hier in ihr versucht. In den dargestellten Gebilden, mit denen Faust und Homunculus (welcher letztere nach dem Ende zu die Rolle des ersteren übernimmt) in Berührung kommen, entfaltet sich, von den Sphinxen und Greifen ausgehend, bis dahin, wo auf ihrem Muschelwagen Galatea erscheint, in allmälig aufsteigender Linie das Prinzip des Schönen. Folgt man nun aber von demselben Ausgangspunkte dem Mephistopheles, so zeigt sich die abwärts führende Linie des Häßlichen, bis zu dessen äußerster klassischen Verkörperung in den Phorkyaden. Zwischen diese beiden Fäden mit einlaufend, und zuweilen auf das Geschickteste mit ihnen verwoben, finden sich die zur Erscheinung gebrachten Theorien der Neptunisten und Vulkanisten, deren erstere satyrisch behandelt, letztere aber in schönsten Klängen verherrlicht wird. Ueber allen diesen flackernd wie ein Irrlicht, leuchtet Homunculus, der sich sehnt, ein natürliches Dasein zu beginnen.

Dies sind die vier Hauptelemente der klassischen Walpurgisnacht, von denen eigentlich nur das letztere problematisch zu nennen ist. Wie mannigfach auch die einzelnen Figuren, oder ganze Stellen von verschiedenen Erklärern ausgelegt werden, so wäre es kaum möglich, über die drei ersten Motive

im Irrthum zu sein. Auch finde ich, daß hier der deutsche Kritiker weniger bemüht ist, eine selbstständige Theorie sich zu bilden, als diese offenbar herrschenden Elemente zur Erklärung der Einzelzüge in seinen Dienst zu ziehen. So sagt Rosenkranz zum Beispiel, daß „Goethe Fausten durch die Natur zur Kunst übergehen läßt", da er jedoch später einräumt, daß das Höchste was die Kunst hervorgebracht, die vollkommen schöne menschliche Gestalt ist, kommt er so auf die ursprüngliche Idee zurück. Weiße bemerkt sehr richtig, daß in den Scenen der klassischen Walpurgisnacht überall „die Ahnung, die Vorbildung des Vollkommenen inmitten einer Welt der Gährung und des Ringens nach Gestalten" anklingt. Köstlin, Schnetger, Düntzer und Andere weichen in der Hauptsache hiervon nicht ab: ihre Ansichten brauchen daher nicht angeführt zu werden.

Leutbecher sagt: „Goethe selbst lebte, wie bekannt, und strebte in dem geschilderten Prozesse des Werdens, des Neuerstehens des antiken Geistes in seiner Zeit, und durch dieses Mitleben und Mitstreben gelang ihm die Ausführung dieses bedeutsamen Theiles der Dichtung." Nehme man hierzu noch, was Schnetger bemerkt: „Der Schlüssel zur klassischen Walpurgisnacht ist Homunculus. Die Bedeutung des Homunculus bestimmt die Bedeutung dieser ganzen neuen Scene, denn seiner Entwickelung ist dieselbe in der Hauptsache gewidmet" — und man wird finden, daß in der Annahme, Homunculus sei die Verkörperung von Goethe's eignem Sehnen nach einem freien, schönen Dichterdasein, der einfachste Schlüssel enthalten ist nicht nur zur klassischen Walpurgisnacht, sondern auch zu vielen der Ansichten, die sie bei ihren Erklärern hervorgerufen hat.

Noch findet sich bei Deycks Folgendes: „So viel scheint am Tage zu liegen: mit der Geschichte des Faust hat diese Scene wenig oder nichts zu schaffen. Sie bahnt ihm höchstens den Weg zur Auffindung der Helena. Er selber spielt darin eine Nebenrolle. Nicht viel mehr tritt aber auch Mephistopheles hervor. Letzterem begegnet hier (was nie zuvor geschah) Verlegenheit über Verlegenheit. Desto begründeter ist die

Annahme, daß es Goethen hier um andere Zwecke zu thun war, und dafür spricht auch die sichtbare Liebe und Ausführlichkeit, womit diese Fülle von Gestalten gearbeitet ist, die Schönheit und Bedeutsamkeit so vieler Erscheinungen, sowie der heitere Witz, die alle vereint dem Ganzen einen seltsam beweglichen Reiz verleihen. Es gemahnt uns so lockend und so geheimnißvoll wie das unendliche Lächeln der Meereswellen beim alten Dichter."

Eine Aeußerung Goethe's (aus dem Jahre 1831) möchte hier auch noch am Platze sein: „Die alte Walpurgisnacht ist monarchisch, indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektirt wird. Die klassische aber ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite neben einander steht, so daß der Eine so viel gilt wie der Andere, und niemand sich subordinirt und sich um den Andern bekümmert. — — — Ohne eine lebenslängliche Beschäftigung mit der bildenden Kunst wäre es mir nicht möglich gewesen [die klassische Walpurgisnacht auszuführen]. Das Schwierige indessen war, sich bei so großer Fülle mäßig zu halten, und alle solche Figuren abzulehnen, die nicht durchaus zu meiner Intention paßten. So habe ich z. B. von dem Minotaurus, den Harpyien und einigen andern Ungeheuern keinen Gebrauch gemacht."

Mephistopheles wird durch die Aussicht auf thessalische Hexen bewogen, seine Abneigung gegen die antiken Collegen zu überwinden; es eröffnet sonach die Scene die Hexe Erichtho, welche nach Lucan in der Wildniß des Hämus wohnt, wo Pompejus vor der Schlacht von Pharsalus sie um sein Schicksal befragte. Die „leidigen Dichter", auf die sie hindeutet, sind jedenfalls Lucan und Ovid.

„Hier durch ein Wunder! hier in Griechenland!"

Sobald er den klassischen Boden berührt, erwacht Faust aus seinem tiefen Schlummer, und sogleich sagt sein künstlerischer Drang ihm, daß er auf der Spur der Helena sich befinde. Wieviel von Goethe's eigenem Gefühl sich in diesen Versen ausspricht, geht aus folgender in seinen Schriften sich finden-

der Stelle hervor: „Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es was uns entzückt: und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echtgriechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei es."

„Und wie ich diese Feuerchen durchschweife,
So find' ich mich doch ganz und gar entfremdet."

Mephistopheles dagegen ist durchaus nicht in seinem Elemente. In seiner Entrüstung über das Nackte in der Antike liegt ein vortrefflicher Humor, unter welchem Goethe's wohlbekannte Vertheidigung des Keuschen in der antiken Kunst zu erkennen ist. Wenn Mephistopheles es für räthlich hält, das Antike modisch zu überkleistern, so dürfte wohl anzunehmen sein, daß Goethe hier auf die anstößigen Wiederherstellungen der Statuen im Vatikan anspielt.

Mephistopheles wendet sich endlich zu den Greifen und Sphinxen, als den ungeheuerlichsten und unschönsten der ihn umgebenden Gestalten.

„— — — Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt."

Düntzer erklärt, daß diese Stelle gewisse Philologen ins Lächerliche ziehe, die zu Goethe's Lebzeiten Worte beliebig nach ihren Anfangsbuchstaben gruppirten und eine solche Gruppe dann auf eine gemeinschaftliche Wurzel zurückzuführen suchten.

„Arimaspen."

Nach Herodot waren die Arimaspen ein einäugiges Geschlecht, das fern in den mythischen Steppen sich aufhielt und in beständigem Kampfe lag mit den Greifen; diese aber hüteten den Goldschatz, welchen die kolossalen Ameisen sammelten. Letztere waren größer als Füchse und gruben Goldsand aus beim Bau ihrer unterirdischen Ansiedelungen.

Einen Grund anzugeben für das Auftreten dieser Kreaturen, der über das Abstoßende ihrer Erscheinung hinausreicht, ist mir nicht möglich. Schnetger findet in ihnen eine aufsteigende Entwickelung, die mit den Greifen beginnt und in fortschreitender Ordnung, mit Ameisen, Arimaspen, Sphinxen und später den Sirenen, mehr und mehr der Menschengestalt sich nähert. Hartung dagegen sieht in den Greifen Philologen, im Golde „wissenschaftliche Schätze", in den Ameisen „fleißige Sammler", in den Arimaspen „witzige Scribenten, welche mit gestohlenen Gedanken liederlich wirthschaften", in den Sphinxen „die Geschichte". Goethe aber möchte schwerlich eine so tief versteckte Allegorie im Sinne gehabt haben. Schnetger's Erklärung würde sich recht gut annehmen lassen, wären die Ameisen und Arimaspen nicht, für die es keinen Platz giebt in einer fortschreitenden Kunstentwickelung. Alles was sich behaupten läßt, ist, daß sie Urformen des Häßlichen sind, ohne eine Spur möglicher Schönheit, die bei den Greifen und Sphinxen sich findet.

„Sprich nur dich selbst aus, wird schon Räthsel sein."

Es ist augenscheinlich, daß die Sphinxe Mephistopheles sogleich erkannten, und ihn mit ihren Fragen nur aufziehen wollen. Wenn sie zu ihm sagen, er verkörpere die Geistertöne, die sie hauchen, so bedeutet dies, daß er an ihnen nichts sieht als die halbthierische Form. In der Antwort, welche Mephistopheles auf die Frage nach seinem Namen giebt, gebraucht Goethe den englischen Ausdruck „Old Iniquity." So hieß in den Moralitäten*) die Person, welche das Laster

*) „Die Moralitäten lassen sich bis auf die früheste Regierungszeit Heinrich's VI. zurückführen, und scheinen allmählich aus den Mysterien (oder Heiligenkomödien) hervorgegangen zu sein, in denen natürlich ab und zu Personen müssen aufgetreten sein, die in ihrem Wesen viele Aehnlichkeit mit den personifizirten Lastern und Tugenden der neuen dramatischen Darstellungen hatten. So mußte z. B. wohl der Teufel in den Mysterien auf die Personifizirung des Lasters in den Moralitäten hingeleitet haben, welche letztere jedoch, was nicht zu übersehen ist, auch zugleich den Teufel ihrer Vorgänger

oder die Sünde vorstellte und als Begleiter des Teufels erschien, den sie neckte und mit einer Peitsche schlug. Auf diese Person spielt der Narr in Shakespeare's: „Was Ihr wollt" an, wenn er singt:

I am gone, sir,
And anon, sir,
I'll be with you again
In a trice,
Like to the Old Vice,
Your need to sustain;

Who with dagger of lath,
In his rage and his wrath,
Cries, ah, ha! to the Devil:
Like a mad lad,
Pare thy nails, dad,
Adieu, Goodman Devil!*)

Wiewohl Mephistopheles sich unter diesen antiken Gestalten fremd fühlt, darf nicht angenommen werden, daß er nie von ihnen gehört, und daß er aus der Rolle fällt, wenn er die Sphinx auffordert ihm ein Räthsel aufzugeben. Sein romantisches Hohnlächeln vergeht ihm sofort unter dem Stachel böotischer Ironie. Die Antwort der Sphinx zeigt, daß sie vom mittelalterlichen Teufel einen vollständig richtigen Begriff hat. Das Wort „Plastron" bedeutet einen Brustharnisch, den die Fechtmeister anlegen, damit ihre Schüler getrost nach ihnen stechen können, gerade wie zu Faust's Zeit die Frommen den Scheinkampf mit dem Teufel aufrecht erhielten, um so ihren asketischen Begriff von einem Gott wohlgefälligen Leben schmeicheln zu können.

---

beibehielten, der eine viel zu lustige und beliebte Persönlichkeit war, um ganz beseitigt werden zu können." Geschichte der englischen Literatur von George L. Craik, L. L. D. A. d. Ü.

*) In der Uebersetzung von Schlegel und Tieck (die mir allein zugänglich) entspricht die Uebertragung des obigen Liedes so wenig dem Original, daß alles, worauf es hier ankommt — jede Beziehung auf Old Iniquity (oder Old Vice), dem nothwendigen und immer bereiten Begleiter des Teufels, der diesen mit hölzernem Dolche und mit Geschrei wüthend anstachelt — gänzlich wegfällt: weshalb ich mich gezwungen sehe, das Lied im Original stehen zu lassen.
A. d. Ü.

„Sirenen.“

Die Sirenen, zwei an Zahl, kommen zuerst bei Homer vor. Die Athenienser fügten dann später noch zwei andere hinzu. Man verlegte ihren Aufenthalt bald nach Kreta, bald nach Sicilien, oder nach Capri, auch hatte man verschiedene Ansichten über Wesen und Ursprung derselben. Doch ging allgemein die Sage, daß über sie verhängt sei, nur bis dahin zu leben, wo ein Sterblicher an ihrer Insel vorbeischiffen würde, ohne von ihrem Gesang sich verlocken zu lassen; daher die übereinstimmenden Mythen von den Argonauten und dem Odysseus.

Nach den wirren und unsicheren Gebilden, welche die klassische Walpurgisnacht eröffnen, scheint Goethe die Sirenen zum Ausgangspunkte gemacht zu haben für die in entgegengesetzter Richtung laufenden Bahnen von Faust und Mephistopheles. Sie werden gewöhnlich dargestellt als schöne junge Mädchen bis zum Gürtel hinab, von wo sie die Form eines Vogels, mit häßlichen falkenähnlichen Krallen haben. In der Weibes- und Löwengestalt der Sphinx ist das Groteske und Schöne innig vermählt, in der Sirene aber sind das Schöne und Häßliche in scharfem Kontraste zusammengefügt. Nachdem Faust sie verlassen, strebt er aufwärts seinem Ideale zu, während Mephistopheles das seinige abwärts verfolgt.

In der Aeußerung des Mephistopheles über den Gesang der Sirenen, welche mit den Worten anhebt: „Das sind die saubern Neuigkeiten“, sieht Hartung ein Urtheil Goethe's über gewisse neue Dichter. Ein solcher Sinn scheint allerdings in diesen Versen sich anzukündigen, doch da wir bereits gesehen, wie Goethe seinen Darstellungen bisweilen eine doppelte und dreifache allegorische Bedeutung unterschiebt, so dürfen wir uns durch diese Nebendinge nicht beirren lassen.

„Im Widerwärtigen große, tüchtige Züge.“

Dieser Vers wirft ein helles Streiflicht über den von uns betretenen Pfad. In den Gebilden indischer und

ägyptischer Kunst erkennt Faust die Zukunftsverheißungen des Schönen, die Vorläufer griechischer Kunstblüthe. Durch ihren Zusammenhang mit Griechenlands Vergangenheit und Dichtkunst, fühlt er sich sogar mit dem ausgesöhnt, was an ihnen abstoßend ist. Ein frischer Geist erwacht in ihm, denn nun sieht er sich im Besitz einer Spur, die ihn zur Helena führen muß. Für Mephistopheles freilich, der sich des Widerwillens erinnert, welchen Faust bei den ungeheuerlichen Spukgestalten des Blocksberges empfand, ist die Zufriedenheit des Letzteren etwas Unbegreifliches.

Die Sphinxe verweisen Faust an Chiron, den Centaur, der nicht nur eine rein griechische Schöpfung ist, sondern in welchem auch das letzte Ringen des künstlerischen Schönheitsideals mit der thierischen Form zur Erscheinung kommt. Dagegen senden sie Mephistopheles, nachdem sie ihm zu Gefallen erst die stymphalischen Vögel und die Köpfe der lernäischen Schlange herbeigerufen, mit schlauer Absicht nach den Lamien hin, die beim ersten Anblick schon sein Verlangen erregt haben.

„Peneus."

Die pharsalischen Felder liegen am Enipeus, einem Arm des Peneus, weshalb Goethe von den meisten Faust-Erklärern eines Irrthums gezeiht wird. Es liegt jedoch auf der Hand, daß er die ganze Gegend von Pharsalus bis zum Fuß des Olymp und den Gestaden des aegäischen Meeres in die Scene einbegriffen wissen wollte.

Mit dem Flußgotte Peneus und seinem Gefolge von Nymphen und Gewässern gelangen wir zu einer höheren Entwickelungsstufe. Hier sind die Formen, obwohl die Natur repräsentirend, durchaus menschliche, und um sie her wogt eine Atmosphäre von Poesie und Kunst. Auch die Versart wechselt und mahnt uns an helleren Mondesschein und frischere Lüfte.

Was Faust im Laboratorium Wagner's von Leda und dem Schwane träumte, wird hier absichtlich wiederholt, als Verwirklichung dessen, was dort nur Ahnung war. Leda

selbst bleibt diesmal unsichtbar, dichtes Laubgebüsch verbirgt ihre Gestalt, denn noch ist Faust nicht vorbereitet, die Schöpfung des Schönen zu schauen.

„Chiron."

Chiron, der Centaur, war der Sohn von Saturn und Philyra, einer Tochter des Okeanos. Bei Homer heißt er der weiseste und gerechteste aller Centauren. Er lehrte den Menschen den Eid, fröhlichen Opferdienst und Musik. In seiner am Pelion gelegenen Felsgrotte erzog er die größten Helden griechischer Sage, Peleus, Ajax, Achilles, Asklepius, Theseus und Jason.

Bei Schnetger findet sich eine sehr scharfsinnige Erklärung der symbolischen Bedeutung des Chiron in dieser Scene. Er sieht in den Worten der Sphinx (die zu Faust spricht): „die letztesten hat Herkules erschlagen", eine Hindeutung auf den Umsturz der ungeheuerlichen Formen frühester Kunst, woher Herkules also den Anfang der Kunstperiode der Menschenbildungen bezeichnet. Dann fährt er fort: „Wenn erst mit dem Herkules das Alte vom Neuen gänzlich besiegt wird, so muß natürlich Chiron, der Erzieher des Herkules, noch im Alten oder vielmehr er muß halb hüben, halb drüben stehen. Dies halb hüben, halb drüben Stehen wird sehr klar veranschaulicht durch die Gestalt des Chiron, welcher nach hinten zu noch Roß, nach vorn zu bereits edelgestalteter Mensch ist. Chiron stellt uns die Brücke, den Uebergang von den alten rohen zu den neuen edlen Gebilden dar, er muß Faust hinübertragen zu dem Gewünschten, deshalb wird Faust an ihn gerade gewiesen."

Eins der schönsten pompejanischen Fresken, die im Museo Nazionale zu Neapel sich befinden, stellt Chiron dar, wie er dem Knaben Achilleus das Leyerspiel lehrt. Goethe erblickte dieses Gemälde nicht, doch hat er seinem Centaur dasselbe edle, würdevolle Wesen, denselben Zug wehmuthsvoller Sehnsucht gegeben, wie man es dort so wunderbar ausgeprägt sieht.

„Den zweiten zeugt nicht Gäa wieder.“

Diese Stelle enthält einen scheinbaren Widerspruch. Wenn Chiron, der unter seinen Argonautenschülern den Herkules nicht genannt, nachdem Faust an diesen erinnert, in ein begeistertes Lob des Helden ausbricht, dessen vergifteter Pfeil ihn durch Zufall tödtete, so ist dies, mindestens gesagt, unerwartet; aber noch auffälliger ist, daß Faust in den folgenden Versen:

„Vom schönsten Mann hast du gesprochen,
Nun sprich auch von der schönsten Frau“,

Herkules mit Helena als das Schönheitsideal der männlichen und weiblichen Menschengestalt paart, während es doch Paris und Helena war, die er als solches aus dem Schattenreich heraufbeschwor. Wir müssen daher annehmen, daß er damals, als er in der fünften Scene des ersten Aktes das letztere Paar „das Musterbild der Männer so der Frauen“ nannte, bloß die conventionellen Ansichten des Kaisers und dessen Hofes nachsprach. Hier aber ist es Goethe, der seine Ansicht ausspricht. Es war vermuthlich der berühmte Torso des Vatikan, der ihm zuerst die Ueberzeugung einflößte, die er mehr als einmal in seinen Schriften über Kunst vertritt, daß Herkules die große Darstellung der gemeinnützig wirkenden, harmonisch entwickelten Thatkraft des Mannes sei, daher in seiner Gestalt die höchste männliche Schönheit verkörpert ist. In den „Vier Jahreszeiten“ heißt es: „Nur aus vollendeter Kraft blicket die Anmuth hervor.“ Einen Monat vor seinem Tode, sagte Goethe zu Soret, daß der Herkules ein collectives Wesen sei, „ein großer Träger seiner eigenen Thaten und der Thaten anderer.“

„Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau.“

Dieser und die vorangehenden Verse erinnern an eine Stelle bei Eckermann, wo Goethe in Betreff eines seiner Gedichte erklärt, daß er sich, zum Nachtheil von Sinn und Wohllaut, habe von Professor Göttling verleiten lassen, den Namen „Horaz“ mit „Properz“ zu vertauschen. Hierauf

sagt Eckermann: „So stand auch in dem Manuscript Ihrer Helena, daß Theseus sie entführet als ein zehenjährig schlankes Reh. Auf Göttlings Einwendungen dagegen haben Sie nun drucken lassen: ein siebenjährig schlankes Reh, welches gar zu jung ist, sowohl für das schöne Mädchen als für die Zwillingsbrüder Kastor und Pollux, die sie befreien.“ — — „Sie haben Recht,“ sagte Goethe; „ich bin auch dafür, daß sie zehn Jahre alt gewesen sei, als Theseus sie entführet, und ich habe daher auch später geschrieben: vom zehnten Jahre an hat sie nichts getaugt. In der künftigen Ausgabe mögt Ihr daher aus dem siebenjährigen Reh immer wieder ein zehnjähriges machen.“

Faust antwortet dem Chiron im Geiste eines Dichters: „So sei auch sie durch keine Zeit gebunden!“ und spielt auf eine dunkle Sage an (von der Otfried Müller in seinem Werke über die Dorier spricht), nach welcher Achilles aus dem Schattenreich emporstieg und sich auf der Insel Leuke — nicht Pherä, was wohl ein Irrthum Goethe's ist — mit Helena vermählte, worauf ihnen daselbst ein Sohn, Namens Euphorion geboren ward.

„Manto.“

Goethe nimmt hier willkürlich dem blinden Seher Tiresias die Tochter Manto, und giebt ihr den Aeskulap zum Vater. Es mochte dies dienlich erscheinen, weil so ihr Verhältniß zu Chiron sich erklärt und dieser nun unter ihrem Beistande Faust auf seiner sehnsuchtsvollen Wallfahrt weiter fördern kann. Manto war eigentlich eine Priesterin Apollo's. Nach dem Tode ihres Vaters wanderte sie nach Italien, wo ihr Sohn Oknus die nach ihr benannte Stadt Mantua gründete. (Virgil bezieht sich hierauf im zehnten Buch der Aeneide, und Dante im zwanzigsten Canto seiner „Hölle.“)

Der mondbeschienene Tempel, die träumende Manto und die wenigen orphischen Worte die sie ausspricht, bereiten auf das geheimnißvolle Hinabbringen Faust's zu Persephoneia vor. Goethe's eigene Worte zeugen dafür (Seite 183), daß er

beide zusammen in einer Scene darstellen wollte, hier aber, in der Vorhalle, schließt sich die Pforte und kein Laut aus dem Adytum des Hades dringt an unser Ohr. Faust verschwindet und wir sehen ihn nicht wieder bis zur Mitte des folgendes Aktes, wo das Wesen der Allegorie ein gänzlich verändertes ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe die Kraft zur Ausführung seines Planes nicht mehr in sich fühlte und er es, wie am Ende des ersten Theils, der Einbildung des Lesers überließ, die plötzliche Lücke zu überspannen, für die er keine poetische Ueberbrückung zu finden vermochte.

Die klassische Walpurgisnacht zerfällt sachgemäß in drei Abschnitte von gleicher Länge. Der erste Abschnitt erreicht hier sein Ende: die Darstellung des allmälig aus dem klassischen Griechenthum sich herausbildenden Schönheitsideals tritt für kurze Zeit zurück und ein anderes, von diesem sehr verschiedenes Element, kommt zur Erscheinung.

„Ohne Wasser ist kein Heil!“

Von dem Tempel der Manto, am Fuß des Olymp, kehren wir zum obern Peneus zurück. Die Vorahnungen welche dort (in der vorhergehenden Scene) der Flußgott aussprach, sind im Begriff sich zu verwirklichen. Erst erscheinen die Sirenen wieder, nur daß sie (wie anzunehmen ist) ihrer früheren sinnbildlichen Bedeutung beraubt sind und augenscheinlich die Ansicht der Neptunisten vertreten, während mit dem „unseligen Volk“, von dem sie singen, wohl die Vulkanisten gemeint sind. Der obige Vers deutet klar auf die Theorie der Ersteren hin, erinnert aber zugleich an den wohlbekannten Spruch des Pridar: ariston men 'udor. Jedenfalls wählte Goethe, um das Erdbeben zu schildern, die Sirenen, weil sie unter den bereits aufgeführten Gestalten die einzigen sind, die direkt in Verbindung mit dem Meere stehen.

„Seismos.“

Die Vulkanisten besser verspotten zu können, personifizirt Goethe das Erdbeben (Σειςμός).

Vor allem ist es nöthig, so klar als möglich darzulegen, was Goethe in diesem Abschnitt der klassischen Walpurgisnacht darstellt und warum er es thut. Ein gründlicher und nach allen Seiten genügender Commentar würde hier die Auseinandersetzung wissenschaftlicher Fragen bedingen, zu denen eingehende Spezial-Kenntniß erforderlich ist. Dagegen will es auf der andern Seite nicht rathsam erscheinen, von den bisher verfolgten Bahnen weit abzulenken. Goethe beabsichtigte in dieser Episode keine Abschweifung; er gab sich augenscheinlich viel Mühe, beide Fäden von so unversöhnlicher Textur mit einander zu verweben, was ihm nichtsdestoweniger aber mißlang. Daher fühle ich mich insoweit nur verpflichtet, dieses fremde Element in Betrachtung zu ziehen, als zu dessen Verständniß und zur Trennung desselben vom wahren Inhalt der Dichtung nothwendig ist.

Düntzer hat alles darauf Bezügliche mit solchem Forschersinn gesammelt und mit soviel Umsicht und Geschicklichkeit zusammengestellt, daß es nur darauf ankommt, das von ihm Angeführte kurz wiederzugeben und Einiges dahin Einschlagende aus Goethe's Schriften hinzuzufügen.

Die geognostische Neptunistenlehre, für die sich Goethe schon in früher Zeit erklärte, entstand durch Werner, indem sie sich auf dessen Beobachtungen des Gebirgsbaues gründet. Den Granit als Basis annehmend, lehrte er, daß die späteren Formationen allmälig aus den Anschwemmungen eines Urmeeres oder einer dichteren Luftatmosphäre hervorgingen, daß, wie es Goethe ausdrückte, die Erde sich nach und nach, in steter ruhiger Entwickelung aus sich selbst herausbildete, und daß Erdbeben und Vulkane, obwohl fortdauernde Phänomene, nicht die Entstehung der Erde im Großen und Ganzen bewirkt hätten. Der wissenschaftliche Streit begann, als Werner 1788 mit der Erklärung hervortrat, daß der Basalt ein Produkt des Nassen sei, zu welcher Zeit auch die Namen: Neptunisten und Vulkanisten aufkamen. In den Xenien des Jahres 1796 spricht Goethe von einer kurzen Siegesfreude der Vulkanisten, die den Basalt hatten der Wirkung des Feuers zuschreiben wollen.

Demungeachtet war der Vulkanismus nicht ausgestorben. Die Lehre vom Emporheben und -drängen der Gebirge durch die im Innern der Erde wirkenden Naturkräfte, faßte rasch Wurzel in der wissenschaftlichen Welt. Verfechter derselben waren zwei Naturforscher von Bedeutung, Leopold von Buch und Elie de Beaumont, zu denen auch Alexander von Humboldt sich noch gesellte. Goethe, der sich aus seiner überzeugungsvollen Ruhe aufgescheucht sah, fing an, seinen neptunistischen Anschauungen Ausdruck zu verleihen und verfuhr dabei nicht sowohl in streng wissenschaftlicher Weise, als daß er suchte, seinem Gefühl — man dürfte sogar sagen seinem Vorurtheil — Luft zu machen. Damals schrieb er: „Zu der Zeit, als der Erdkörper mich wissenschaftlich zu interessiren anfing und ich seine Gebirgsmassen, im Ganzen wie in den Theilen, innerlich und äußerlich, kennen zu lernen mich bestrebte, in jenen Tagen war uns ein fester Punkt gezeigt, wo wir stehen sollten und wie wir ihn nicht besser wünschten; wir waren auf den Granit als das Höchste und Tiefste gewiesen, wir respektirten ihn in diesem Sinne, und man bemühte sich, ihn näher kennen zu lernen."

Das rasche Umsichgreifen der Hebungstheorie verursachte ihm offenbar großen Verdruß. Einem Erdbeben gleich schien es seinen Glauben an alles Feste und Dauernde in der Welt zu erschüttern. Statt eines in ungestörter Ruhe erhaben fortschreitenden Schöpfungsganges, sah er in den Ansichten der Vulkanisten Gewaltsamkeit, Umwälzung und eine ganze Reihe chaotischer Erscheinungen. In seinem Aufsatz: „Geologische Probleme und ein Versuch ihrer Auflösung", äußert er: „Die Sache mag sein, wie sie will, so muß geschrieben stehn, daß ich diese vermaledeite Polterkammer der neuen Weltschöpfung verfluche! Und es wird gewiß ein junger geistreicher Mann aufstehn, der sich diesem verrückten Konsens zu widersetzen Muth hat." In einem Briefe an Zelter, vom Jahre 1827, schreibt er in Bezug auf Leopold von Buch: „Ich weiß recht gut, was wir ihm und Andern der Art schuldig sind; nur ist es

schlimm, daß die Herren sogleich ein Pfaffthum errichten und neben dem Dankenswerthen uns auch noch aufdringen wollen, was sie selbst nicht wissen, vielleicht nicht einmal glauben. Weil nun das Menschengeschlecht sich durchaus herdenmäßig bewegt, so ziehen sie bald die Majorität hinter sich her, und ein rein fortschreitender, das Problem ehrender Menschenverstand steht allein, eh' er sich's versieht. Da ich nicht mehr streiten mag, was ich nie gern that, so vergönn' ich mir zu spotten und ihre schwache Seite anzugreifen, die sie wohl selbst kennen."

Noch eine Stelle muß ich hinzufügen aus einem Briefe, den Goethe im November 1829 an Zelter schrieb, wo er sich zur klassischen Walpurgisnacht vorbereitete: „Leider sind die Mitlebenden gar zu wunderlich. Zeigen mir doch die Mailänder ganz erstaunt neuerlich an: Herr von B. [Buch] wolle ihnen augenfällig sehen lassen, das Euganeische Gebirg, welches sie bisher als eine natürliche Vorlage der Alpen angesehen, sei plötzlich irgend einmal aus dem Erdboden aufgestiegen. Sie lassen sich das gefallen, wie ohngefähr die Wilden den Vortrag eines Missionärs. Nun meldet man neuerlichst auch aus dem hohen Norden: der Altai sei auch einmal gelegentlich aus dem Tiefgrund gequetscht worden. Und Ihr könnt Gott danken, daß es dem Erdbauche nicht irgend einmal einfällt, sich zwischen Berlin und Potsdam auf gleiche Weise seiner Gährung zu entledigen. Die Pariser Akademie sanctionirt die Vorstellung: der Montblanc sei ganz zuletzt, nach völlig gebildeter Erdrinde, aus dem Abgrund hervorgestiegen. So steigert sich nach und nach der Unsinn und wird ein allgemeiner Volks- und Gelehrtenglaube, gerade wie im dunkelsten Zeitalter man Hexen, Teufel und ihre Werke so sicher glaubte, daß man sogar mit den gräßlichsten Peinen gegen sie vorschritt."

Beweisen diese Aeußerungen, zu welcher Bitterkeit sich Goethe von seinen Vorurtheilen hinreißen ließ, sowie den blinden Widerwillen, den er Ansichten gegenüber kundgab, die auf redliches und eifriges Forschen gegründet waren, so

zeigt sich in ihnen zugleich auch die geheime Quelle seiner tiefen Verstimmung. Die neue Lehre muß ihm vorgekommen sein wie ein Phänomen, das einer Sturm- und Drangperiode in der Wissenschaft voranging, und er sich mit eben der Abneigung, von ihr abgewendet haben, wie fünfzig Jahre vorher von derselben Literatur-Periode. Er ließ bei seinen wissenschaftlichen Anschauungen sich von seinem ästhetischen Drange beeinflussen, denn beides, Wissenschaftliches und Aesthetisches, waren lange schon in seiner Vorstellung harmonisch geeint. Wir müssen daher in dieser ihm vorschwebenden Harmonie die Erklärung suchen für das störende Eingreifen seiner wissenschaftlichen Ansichten in den hohen ästhetischen Grundplan dieser Episode. Beide Irrungen erklären sich einander. Die Hartnäckigkeit, mit der er sich an den Boden festklammerte, den er, wie sichtbar ist, unter seinen Füßen wegschlüpfen fühlte, zeigt, daß es ihm gelungen, in seiner Vorstellung den Menschen und die Natur — das Individuum, das Menschengeschlecht und den Planeten — zu einem einigen, harmonisch in sich abgeschlossenen System zu bilden, in welchem Gedicht und Berg, Blume und Bildsäule den gleichen Gesetzen allmäligen Entstehens unterworfen sind. Es war demnach weit mehr als die neptunistischen Ansichten, die ihm die Vulkanisten streitig machten.

Betrachten wir die Scene nun von diesem Standpunkte, so läßt sich muthmaßen, daß Goethe sie für völlig berechtigt hielt und er annehmen mochte, seine ideelle Anschauung von der Entwickelung der Natur müsse befugtermaßen mit seinem Kunstideal verwoben werden. Diese Muthmaßung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Rolle, welche dem Homunculus im neptunistischen Schöpfungssystem zuertheilt ist. Der doppelte Plan wird in den nachfolgenden Bemerkungen im Einzelnen des Weitern erläutert werden.

Es wäre auch möglich, daß Anspielungen auf Personen, Umstände und Erlebnisse ab und zu mit einflössen. Denn obgleich der geologische Streit längst seine hohe Bedeutung verloren hat, liefert uns die Hexenküche und die Walpurgisnacht des ersten Theils den Beweis, wie sehr der Dichter

dazu neigte, auf Tagesereignisse oder Dinge von vorübergehendem Interesse sich zu beziehen, woraus zu schließen ist, daß Goethe auch in dieser Scene sich nicht hiervon frei erhielt. Gegen Eckermann äußerte Goethe in Bezug auf die klassische Walpurgisnacht als ein Ganzes: „Was darin an Piquen vorkommt, habe ich so von den besonderen Gegenständen abgelöst, und ins Allgemeine gespielt, daß es zwar dem Leser nicht an Beziehungen fehlen, aber niemand wissen wird, worauf es eigentlich gemeint ist. Ich habe jedoch gestrebt, daß alles im antiken Sinne, in bestimmten Umrissen dastehe, und daß nichts Vages, Ungewisses vorkomme, welches dem romantischen Verfahren gemäß sein mag."

„Sphinxe haben Platz genommen."

Indem wir den labyrinthischen Gängen der klassischen Walpurgisnacht folgen, dürfen wir keinen Augenblick aus dem Auge verlieren, wie willkürlich Goethe mit den Gebilden seiner Doppel-Allegorie schaltete, wie er, bald einzeln, bald mit einander verbunden, wie es ihm eben paßte, der einen und der andern Bedeutung sich bediente. Stellten die Sphinxe in den vorherigen Scenen das Bestreben der Kunst dar, von der thierischen Form sich loszuringen und zur Menschengestalt sich zu erheben, so ist offenbar ein solcher Symbolismus nicht hier angebracht, wo ein neues Element auftritt. Dort waren sie für Faust die Ahnung des zukünftigen Schönen, die „großen tüchtigen Züge", die sich ankündigten trotz des Abstoßenden, das allen unentwickelten Gebilden angehört. Hier aber scheinen sie Ruhe, Dauer, Unveränderlichkeit darzustellen, als Gegensatz zur umwälzenden Gewalt des Seismos. Wir dürfen sogar annehmen, daß Goethe mit den Versen:

Weiter aber soll's nicht kommen;
Sphinxe haben Platz genommen,

darauf deuten will, daß er zwar die örtliche Wirkung der vulkanischen Kräfte zugebe, dagegen aber behaupte, daß ihr Einfluß ein durch das urewige kosmische Gesetz einer allmählich und harmonisch fortschreitenden Schöpfung beschränkt und umgrenzt sei.

Die Beziehung auf die Insel Delos knüpft an eine Sage an, die sich bei Pindar findet. Nach ihr gebot Apollo, seiner Mutter Latona zu Liebe, dem bisher auf den Wogen einherschwimmenden Eiland still zu stehen. Auch Plinius erwähnt den vulkanischen Ursprung von Delos und anderen Inseln des aegäischen Meeres.

In der Antwort von Seismos scheint die poetische Seite des gewaltigen Thuns, das ihn auf die Titanen hinführte, Goethe's Einbildungskraft, trotz seiner Lieblingstheorie entzündet zu haben; denn er vergißt plötzlich alles wissenschaftliche Vorurtheil und läßt das neue malerische Phantasiebild völlig frei über sich walten. Die Stelle ist vielleicht die schönste in der ganzen Scene.

„Greife."

Das plötzliche Erscheinen der Greife, Imsen, Pygmäen und Daktyle als Bewohner des neuerschaffenen Gebirges und die Geschäftigkeit mit der sie sowohl Gold sammeln als sich zum Angriff der Reiher (Neptunisten) wappnen, schafft neue Verlegenheit, so daß ein Theil der deutschen Kritiker, ohne eine Erklärung zu versuchen, über die Stelle hinweggeht. Ist nun allerdings eine vollständige, bis ins Einzelne gehende Auslegung nicht zu erhoffen, so deutet die der Scene zu Grunde liegende Absicht wenigstens die Richtung an, welche unsere Muthmaßungen zu nehmen haben. Der Umstand, daß Goethe die Vulkanisten unter jenen rein grotesken Gebilden darstellt, von denen Mephistopheles ausgeht, um das Häßlichkeitsideal zu finden, beweist, daß er sich bemühte, das gelegentliche wissenschaftliche Element mit seinem ursprünglichen ästhetischen Plane zu verschmelzen. Es kann dies schwerlich ein bloßer Zufall sein, und die Wahl jener Charaktere wäre somit bis hierher erklärt.

Für deren fernere Bedeutung ist zu bedenken, bis zu welchem Grad Goethe sich durch die mehrzählig angenommene Vulkanisten-Theorie verstimmen ließ. Die Greife und Ameisen stellen vermuthlich Personen dar, die jeder neuen in der Wissenschaft zu Geltung kommender Lehre sofort anhängen

und in den Prinzipien derselben Schätze von hohem geistigen Werth zu sehen meinen, die sie einzusammeln und sich anzueignen eilen. Die Pygmäen und Daktyle (die Zwerglein und Däumlinge) sind die Masse der niederen Gelehrten und Halbwisser, die sich nicht der Fessel des neu aufgetretenen Theoretikers zu entschlagen vermögen; die, ohne zu wissen wie, unter dessen Herrschaft gerathen sind und als geistige Vasallen ihm, ob sie mögen oder nicht, Dienst und Gehorsam leisten müssen. Die Pygmäen-Aeltesten und der Generalissimus sind natürlich die Gebieter. Es dürfte sich behaupten lassen, daß mit Ersteren die Mitglieder der französischen Akademie und mit Letzterem Elie de Beaumont oder Leopold von Buch gemeint sind. Die Schilderung des Homer vom Kampfe der Pygmäen mit den Kranichen, mochte vielleicht Goethe veranlassen, die Neptunisten als Reiher darzustellen. Der Generalissimus befiehlt die Vernichtung dieser am Wasser nistenden Vögel, damit das Pygmäenvolk sich die Helme mit den buschigen Federn schmücke.

„Die Kraniche des Ibykus."

Die Vulkanisten, die „Fettbauch-Krummbein-Schelme", sind die Sieger und schmücken sich mit den Federn der erschlagenen Neptunisten. Die Kraniche aber auf ihrem Wanderzuge droben sind Zeugen des Mordens gewesen, und, wie die Kraniche des Ibykus in Schiller's Ballade, sind auch sie vom Schicksal erkoren, die Blutthat zu rächen.

Als Goethe 1827 schrieb: „Und es wird gewiß ein junger geistreicher Mann aufstehn, der sich diesem verrückten Konsens zu widersetzen Muth hat," erwartete er mit Sicherheit die Niederlage der Vulkanisten. Indem er die Schiller'schen Kraniche des Ibykus heranzieht, um seine neptunistischen Wahlverwandten zur Rache aufzubieten, die vorläufig sich nur ankündigt, aber nicht erfolgt, wird man in rührender Weise an Goethe's Vereinsamung erinnert. Die „ewige Feindschaft" ist nicht im wahren Sinne des Wortes Haß (von dem Goethe äußerte, er sei eine Leidenschaft die nur die Jugend fühlen könne), es sind die Verse nur ein

mißmuthiger Ausruf, hinter dem sich das Weh der Sehnsucht nach dem großen dahingeschiedenen Freund und das bittere Gefühl birgt, daß niemand zu seinem Beistand herbeikam, und es ihm ermöglichte, die defensive Stellung in eine offensive umzuwandeln.

„Frau Ilse wacht für uns auf ihrem Stein.“

Bei Schnetger heißt es: „Daß der jetzt auftretende Mephisto gerade in dieser Welt der Vulkanisten findet, was er sucht, ist auch nicht ohne Gift. In eurer Feuerwelt, ruft Goethe aus, da kann der Teufel zu seinem Ziele gelangen, da giebt es Häßliches, Gemeines, Abscheuliches genug, aber nur nichts Edles und Schönes! Doch selbst der Teufel murrt über die neuen Bodenblähungen und lobt sich seinen sichern, tausendjährigen Brocken mit jenen uranfänglichen und ewigen Gebilden des Ilsensteins, der Heinrichshöh’, der Schnarcher- und Elendfelsen; solcher Grund ist ihm lieber als diese unsichere Schüttelwelt.“

Mephistopheles gedenkt nicht nur der „Gegend von Schierke und Elend“ aus der ersten Walpurgisnacht, auch des Ilsensteins, der, wenn man den Brocken von Norden her durch das Ilsethal ersteigt, dem Auge bedeutend auffällt. In den „Reisebildern“ schildert Heine in lebhafter, frischer Weise die Ilse, wie sie sich zu Thale stürzt:

„Es ist unbeschreibbar, mit welcher Fröhlichkeit, Naivetät und Anmuth die Ilse sich hinunter stürzt über die abenteuerlich gebildeten Felsstücke, die sie in ihrem Laufe findet, so daß das Wasser hier wild emporzischt oder schäumend überläuft, dort aus allerlei Steinspalten, wie aus tollen Gießkannen, in reinen Bögen sich ergießt, und unten wieder über die kleinen Steine hintrippelt wie ein munteres Mädchen. Ja, die Sage ist wahr, die Ilse ist eine Prinzessin, die lachend und blühend den Berg hinabläuft. Wie blinkt im Sonnenschein ihr weißes Schaumgewand! Wie flattern im Winde ihre silbernen Busenbänder! Wie funkeln und blitzen ihre Diamanten! — — — Die Vögelein in den Lüften jubeln ihren Beifall, die Blumen am Ufer flüstern: O, nimm uns mit, nimm uns mit, lieb Schwesterchen! —

Ich bin die Prinzessin Ilse
Und wohne im Ilsenstein;
Komm mit mir nach meinem Schlosse,
Wir wollen selig sein.
— — — — — — — — —
Doch dich soll mein Arm umschlingen,
Wie er Kaiser Heinrich umschlang;
Ich hielt ihm zu die Ohren,
Wenn die Trompet' erklang.

„Lamien.“

Die ursprüngliche Lamia, die Tochter von Belus und Libya, ward von Jupiter geliebt und dann von Juno aus Eifersucht in ein scheußliches, Kinder verschlingendes Ungeheuer verwandelt. Der weibliche Vampyr der Hebräer, Lilith, die Nächtliche, deren Jesaias erwähnt, wird in der Vulgata durch Lamia wiedergegeben. In der Mehrzahl angeführt, scheint der Name ziemlich dieselbe Bedeutung gehabt zu haben, wie die Hexen des Mittelalters, welche damals auch wirklich häufig „Lamien“ genannt wurden. Das den Titel „Lamia“ führende Gedicht von Keats, in welchem die von dem scharfsichtigen Weisen durchschaute Braut ihre ursprüngliche Schlangengestalt wieder annimmt, behandelt einen andern, an dem Geschlecht haftenden Aberglauben.

Mephistopheles (der sich vermuthlich der ihm von Homunculus in Aussicht gestellten Thessalischen Hexen erinnert) fühlt sich von Gestalten angezogen, die große Familienähnlichkeit mit alten Bekannten haben. Ruft man sich nun zurück, wie Goethe über Mérimée und Victor Hugo urtheilte (Seite 133), so dürfte in dieser Episode eine indirekte Beziehung auf die Annäherung des Klassischen und Romantischen durch die am weitesten vom Schönen entfernten Elemente zu suchen sein. Die wissenschaftliche Satyre wenigstens, tritt hier einstweilen zurück, nur um bald wieder zum Vorschein zu kommen.

„Begrüßt von Mühmichen Empuse,
Der Trauten mit dem Eselsfuße.“

Empusa (die Einfüßige) hatte einen Menschen- und einen Eselsfuß. Sie nannte daher mit vollem Rechte Me-

phistopheles ihren Vetter. Goethe mochte vermuthlich durch Böttiger's Schriften, mit denen er vertraut war, auf Empusa und noch andere Figuren der klassischen Walpurgisnacht hingeführt worden sein. Sie kommt in den „Fröschen" des Aristophanes vor, wie auch im Leben des Apollonius Tyana, von Philostratus. Ihre Art sich zu verwandeln ist anders als die der Lamien, die sie durch ein widerliches Aeußere und ihre menschenfresserische Neigung noch übertrifft.

Mephistopheles indeß ist selbst für Ihresgleichen noch von allzu abstoßender Häßlichkeit. Sie treiben nur Spaß mit ihm, um ihn dann weiter zu schicken. Die Verwandelungen der Lamien, als er sie zu greifen trachtet, scheinen, obgleich dem Wesen derselben entsprechend, noch einen andern Sinn zu haben. Welchen aber, vermag ich nicht zu errathen, auch finde ich in keinem Commentar etwas im geringsten über diese Stelle Lichtverbreitendes.

„Oreas."

Die Oreas ist hier der Geist des Urgebirges, das der neptunistischen Anschauung gemäß entstand. Doch ist es nicht der alleinige Zweck ihres Auftretens, den benachbarten vulkanischen Berg lächerlich zu machen, den Seismos durch Emporschieben erschaffen und von dem sie sagt: „schon beim Krähen des Hahnes" werde er verschwunden sein. Wenn Mephistopheles ausruft:

Sei Ehre dir, ehrwürdiges Haupt,

so ist es wiederum Goethe, der redet, und der Umstand, daß Homunculus, welcher während der ganzen vulkanistischen Episode unsichtbar geblieben ist, jetzt plötzlich zwischen dem den Naturfels bedeckenden Gebüsch hervorleuchtet, deutet an, daß die Oreas für sein Wiedererscheinen unmittelbar verantwortlich ist. Verbindet man mit Homunculus die Rolle, die ich ihm zuzuerkennen gewagt — nimmt man an, er sei das ästhetische Prinzip in Goethe's eigenem Innern, das zu einem freien, frohen und harmonischen Dasein sich zu ent-

wickeln strebt — so gewinnt die Stelle eine entschiedene und leicht faßliche Bedeutung. Da ich auf Seite 175 bis 178 eine Reihe anderer vielfach abweichender Erklärungen angeführt habe, steht es dem Leser frei, im Fall er Ursache haben sollte, meine Ansicht zu verwerfen, jene andern hier, wie an sonstigen betreffenden Stellen, für sich in Anwendung zu bringen.

„Anaxagoras (zu Thales).“

Goethe wählte Anaxagoras und Thales zu Vertretern der beiden geologischen Theorien. Warum er dies that, erklärt sich von selbst aus den wohlbekannten Lehrsystemen jener Philosophen. Ersterer schrieb über Sonnenfinsternisse, Erdbeben und Meteorsteine, Letzterer leitete alles Leben und alle Erscheinungen der physischen Welt aus dem Nassen ab. Beide aber legten ihren Theorien die Natur zu Grunde und strebten gleichmäßig danach, die Geheimnisse derselben zu ergründen. Homunculus, voller Ungeduld zu entstehen, scheint die Worte des Mephistopheles zu beachten, der ihm rathet, wenn er wolle zu Verstande kommen, müsse er zu irren wagen.*) Folglich tritt er, sobald der Streit zwischen beiden Philosophen sich wieder erhebt, Rath suchend, zwischen sie.

Die Worte des Thales:

> Die Welle beugt sich jedem Winde gern,
> Doch hält sie sich von schroffen Felsen fern,

deuten unstreitig auf den leichten Anhang, den nach Goethe's Meinung die Hebungstheorie sich erworben, und den festen Standpunkt, den er selbst eingenommen. Indeß ist es doch

---

*) Diesen Grundsatz hat Goethe verschiedentlich geäußert. Der Vers: „Es irrt der Mensch so lang er strebt“, aus dem „Prolog im Himmel“, ist von hoher Wichtigkeit für den ganzen Inhalt des Faust. Auch in „Wilhelm Meister“ wird deutlich ausgesprochen, daß ein jeder Mensch, um zu wahrer Selbstständigkeit zu gelangen, auf eignem Wege sich entwickeln muß, und daß es daher besser für ihn ist zu irren, wenn dies ihn schließlich auf die richtige Bahn führt, als willenlos den Weg zu wandeln, der ihm von Anderen vorgeschrieben wird.

etwas sonderbar, daß er der neptunistischen „Welle“ sich zur Bezeichnung seiner Gegner bedienen sollte!

„Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen;
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.“

Diese vier Verse sprechen in kurz- und strammgefaßten Worten Goethe's wissenschaftliches Glaubensbekenntniß aus. Im Jahre 1831 schrieb er: „Je älter ich werde, je mehr vertrau' ich auf das Gesetz, wonach die Ros' und Lilie blüht.“ Ihm war nichts schön ohne Ebenmaß, nichts harmonisch was nicht aus allmälig fortschreitender Entwickelung hervorgegangen war. Wenn man bedenkt, wie er als Dichter unabläßig sich bestrebte, eine rein objektive Anschauung zu erreichen, darf man sich allerdings wundern, daß er im vorliegenden Falle nicht allein unfähig, sondern entschieden nicht willens war, sich von Vorurtheil frei zu machen. Vertieft man sich aber in sein Leben, so findet sich, daß man es hier mit etwas mehr als einer Eigenthümlichkeit seines *Geistes* zu thun hat, daß der Grund dazu tiefer, daß er in seinem Gemüth, ja sogar in seiner physischen Anlage zu suchen ist und auf einer unmittelbar von der Mutter ererbten Eigenschaft beruht. Frau Aja, wie der Weimar'sche Hofkreis sie zutraulich nannte, hatte einen klaren lebendigen Verstand, ein bewundernswerthes offenes und gerades Wesen und ein warmes, gefühlvolles Herz; bei aller Stärke des Charakters aber war es ihr unmöglich, Angst und Bangen, und was das Leben sonst noch an plötzlicher Noth und Plage mit sich bringt, zu ertragen. Sie pflegte ihre Angehörigen und Freunde zu bitten, alles drohende Uebel vor ihr geheim zu halten und nur das ihr mitzutheilen, was wirklich stattgefunden hatte und erduldet werden mußte. Die Kreise, in welchen Goethe sich bewegte, kannten ganz dieselbe Eigenthümlichkeit an ihm so genau, daß man es vermied, ihm gegenüber von Verlusten zu sprechen, die er, wie man wußte, im Tiefsten empfand. Selbst die Liebe scheint ihn mehr beunruhigt als beglückt zu haben, wie

aus den Verhältnissen zu Friederike und Lili klar hervorgeht.

Es ließe sich leicht an einer Anzahl von Beispielen zeigen, wie Goethe sich gegen jeden Einfluß wehrte, der hemmend auf den ruhigen, ebenmäßigen Gang seines Geistes einzuwirken drohte, und so nachzuweisen, daß eine so ausgeprägte Eigenschaft seiner Natur nothwendigerweise (und vielleicht ihm unbewußt) seine wissenschaftlichen Ansichten stark beeinflussen mußte. Je besser man den Dichter kennen lernt, desto weniger wird man erstaunen, daß er hier ein dem ursprünglichen Plane der Dichtung fremdes Element einmischt, denn der Irrthum, der sich uns vom Standpunkte der Kunst bemerklich macht, war kein Irrthum in seinen Augen.

Die beiden Philosophen beachten Homunculus nicht, bis Anaxagoras bemerkt, daß der neu entstandene Berg bereits bevölkert ist, worauf er ihm vorschlägt, ihn zum König der Pygmäen und Daktyle zu machen. Düntzer sagt hierüber: „Anaxagoras verkennt das eigentliche Wesen des Homunculus, da er nur auf den äußeren Schein sieht, auf die kleine Gestalt und die Beschränkung in dem Glase; gerade seiner Kleinheit wegen, nicht, wie andere erklärt haben, weil ein Feuergeist und Anaxagoras der vulkanistischen Ansicht ist, hält dieser ihn zur Herrschaft über das kleine, für sich stehende Volk geeignet; es komme nur darauf an, ob Homunculus sich in die Herrschaft schicken könne. Dieser strebt zur Existenz, zum wirklichen Leben zu gelangen, was nur in allmälig fortschreitender Entwickelung geschehen kann; aber Anaxagoras will in raschem Sprunge auf einmal einen König aus ihm machen, ganz im Sinne der hier verspotteten, alles im Sturmschritt schaffenden Erhebungstheorie.“

Thales antwortet als Neptunist und schildert die Vernichtung der Pygmäen durch die Kraniche. Mit dem letztern Ereigniß wollte Goethe möglicherweise prophetisch ankündigen, oder mindestens spöttisch bemerken, daß die Vulkanisten, sollten sie gezwungen sein, die Erhebungstheorie aufzugeben,

dafür sogleich behaupten würden, die Berggipfel seien aus Meteorsteinen entstanden, welche die auf den Mond sich befindlichen Vulkane ausgeworfen. Diese Annahme würde ganz zu der Gemüthsverfassung stimmen, in der sich Goethe zur Zeit, da er diese Scene schrieb, befunden zu haben scheint.

„So wär' es wahr, daß dich thessalische Frauen,
In frevelnd magischem Vertrauen,
Von deinem Pfad herabgesungen."

Dies bezieht sich auf eine altgriechische Sage, die im „Gorgias" des Plato und in den „Wolken" des Aristophanes erwähnt wird. Auch bei Horaz (Carm. V.) heißt es:

Quae sidera excantata voce Thessala
Lunamque coelo deripit.

Es läßt sich annehmen, daß ein Meteorstein gefallen, welchen Anaxagoras in seiner erregten Phantasie für den Mond ansieht, der sich auf die Erde stürzt. Thales freilich bemerkt nichts, als daß es „verrückte Stunden" sind, die sie durchleben. Der Mond scheint am Himmel nach wie vor, eine große Felsmasse aber ist in der That herabgestürzt und hat, indem sie die vom Seismos geschaffene runde Bergkuppe in eine spitze verwandelt, Pygmäen und Kraniche unter ihren Trümmern begraben. Vielleicht wollte Goethe hiermit satyrisch andeuten, daß die Theorie des Entstehens „von oben" (wie Homunculus sagt), ebenso vernünftig sei, wie die des Entstehens durch Hebung. In dem Falle hätte er merkwürdigerweise einer der neuesten wissenschaftlichen Hypothesen vorgegriffen, der nämlich, daß Umfang und Gestalt der Planeten einen Wechsel erfahren durch Zuwachs aus den meteorischen Kreisen. Thales versichert dem Homunculus: er dürfe ruhig sein, es wäre alles „nur gedacht", und verläßt den auf seinem Antlitz liegenden Anaxagoras, um mit Jenem nach dem Lieblings-Element aufzubrechen. Hiermit endet die unmittelbare wissenschaftliche Allegorie und der ästhetische Faden knüpft von neuem an.

„Phorkyaden."

Die Phorkyaden, oder richtiger Phorkyden, sind die drei Töchter des Phorkys (des Weißgrauen) und der Keto (Meeresschlund). Sie heißen Deino, Pephredo und Enyo. Die Theogonie des Hesiod indeß kennt nur die beiden Letzteren, welche auch die Graeen genannt werden. Sie besitzen gemeinsam ein Auge und einen Zahn, und wohnen am äußersten Ende der Welt, wo weder Sonne noch Mond sie bescheint. In ihnen gipfelt alles, was die Einbildungskraft der Griechen Häßliches und Ungeheuerliches schuf. Mephistopheles ist folglich bei ihrem Anblick von Entzücken hingerissen: er hat das Ideal der Häßlichkeit gefunden. Die Schmeichelworte die er ihnen sagt, deuten zugleich an, daß, während die nordische oder romantische Kunst (im Mittelalter) den Teufel sowie alle möglichen häßlichen und gräulichen Unholde darzustellen pflegte, die klassische Kunst sich nur mit Schönheitsgebilden abgab. Die Phorkyaden sind „in Nacht geboren, Nächtlichem verwandt" beinah sich selbst, ganz Allen unbekannt. Den Lamien war der nordische Teufel noch viel zu häßlich, sie verwarfen ihn; die Phorkyaden aber nehmen ihn in ihre Trias auf. Er unterzieht sich einer Verwandelung aus der er gräulich und ungeheuerlich hervorgeht, und verschwindet aus der Walpurgisnacht, um unter der neuen Gestalt erst in der „Helena" wieder zu erscheinen.

„Felsbuchten des ägäischen Meeres."

Mit dieser Scene beginnt der letzte der drei Abschnitte, in welche die klassische Walpurgisnacht zerfällt. Der erste Abschnitt scheidet, wie wir gesehen, das Schöne allmählich vom Häßlichen, trennt die sich widerstrebenden Bahnen von Faust und Mephistopheles und endet, indem Faust auf dem Weg zum Hades, wo er die Helena zurückzugewinnen hofft, verschwindet. Der zweite Abschnitt behandelt — ein störendes Element — die vulkanische Lehre, spottet ihrer, stellt ihren Untergang sinnbildlich dar, entscheidet über das Schicksal des Homunculus, da er dem neptunistischen Thales folgt,

und schließt mit der Verbindung zwischen Mephistopheles und seinem Häßlichkeitsideal.

Die Entwickelung der Schönheitsidee knüpft jetzt an dem Punkte wieder an, wo sie abbrach, und nimmt nun ungehindert ihren Fortgang. Von hier an aber ist Homunculus inmitten wechselnder Gruppen die Hauptfigur. Der Leser wird indeß bemerken, daß dieser und der folgende Auftritt streng im neptunistischen Sinne ist: die Charaktere gehören alle dem Meere an, und die Gelegenheit, zu der sie sich versammeln, ist das Fest des Nereus. Ob man an Goethe's wissenschaftliche Ueberzeugung gleich beständig erinnert wird, ist sie dennoch seinem ästhetischen Plane untergeordnet und greift kaum in denselben ein. Die wenigen kurzen Anspielungen, welche vorkommen, sind so viel niedern Felsen gleich, die den tausendfältigen Tanz der Wellen nicht zu unterbrechen vermögen.

Bei Oken, für den Goethe eine große und warme Verehrung hatte, finden sich folgende Sätze: „Das Licht bescheint das Meer, und es ist gesalzen. Das Meer erblickt das Licht, und es lebt. Alles Leben aus dem Meere, keines aus dem Continent. . . . Das ganze Meer ist lebendig. Es ist ein wogender, immer sich erhebender und immer zusammensinkender Organismus . . . . Die Liebe ist aus dem Meerschaum entsprungen . . . . . Die höhern organischen Formen gingen aus den seichten Stellen des Meeres hervor. Da die Pflanzen, da die Thiere. Auch der Mensch ist ein Kind der warmen und seichten Meeresstellen. Diese Aussprüche, die Goethe sicherlich bekannt waren und die er wahrscheinlich im poetischen Sinne auffaßte, werden einiges Licht über das nun Folgende verbreiten helfen.

> „Fort sind sie im Nu!
> Nach Samothrace g'rade zu,
> Verschwunden mit günstigem Wind."

Die Scene ist, wie anzunehmen, an die thessalische Küste, in die Nähe der Peneusmündung, verlegt, und die gebirgig sich erhebende Insel Samothrace demnach beinahe

sichtbar. Was die Nereiden und Tritonen, indem sie dorthin steuern, im Sinne haben, zeigt sich in kurzem. Unterdessen führt Thales den Homunculus zu Nereus, dem Meergreis, den Hesiod als truglos und milde, und dem Menschengeschlechte freundlich gewogen preist.

Nereus jedoch weigert sich, Rath zu ertheilen und zwar in Worten, die wie ein Echo dessen klingen, was Goethe einst selbst gesagt: „Es ist mit dem Rathgeben ein eigenes Ding“, äußerte er gegen Eckermann, „und wenn man eine Weile in der Welt gesehen hat, wie die gescheitesten Dinge mißlingen, und das Absurdeste oft zu einem glücklichen Ziele führt, so kommt man wohl davon zurücke, jemand einen Rath ertheilen zu wollen. Im Grunde ist es auch von dem, der einen Rath verlangt, eine Beschränktheit, und von dem, der ihn giebt, eine Anmaßung.“ Die Anspielung auf Paris erinnert an die erste Ode des Horaz, wo Nereus Jenem, der sich mit Helena auf der Fahrt nach Troja befindet, während einer Windstille erscheint und ihn vor drohendem Krieg und Untergang warnt.

„Die Töchter hab' ich alle herbeschieden,
Die Grazien des Meeres, die Doriden.“

Die Doriden, welche die griechische Mythologie die Nereiden nennt, sind Töchter des Nereus und der Meeresnymphe Doris. Was Goethe damit bezweckte, daß er sie als Töchter des Nereus unter dem Namen der Doriden vorführt, während er die Nereiden ohne den leisesten Wink über ihre Abstammung auftreten läßt, hat den Faust-Erklärern viel zu rathen aufgegeben, da jedoch ein jeder Erklärungsversuch in dieser Hinsicht jeglichen Nachweises entbehren, also bloße Vermuthung bleiben müßte, lasse ich diese Frage lieber auf sich beruhen. Auch scheint nicht der geringste Beweisgrund dafür vorhanden, daß Galatea, wie Nereus sagt, zu Paphos an Stelle der Kypris (Aphrodite) verehrt wurde. Da aber bisher überhaupt keine olympischen Götter aufgetreten waren, so mag vielleicht dies und Raphael's Fresko der Galatea, welches Goethe gesehen, wie auch

die Beschreibung eines jenem sehr ähnlichen Gemäldes von Philostratus, bei Goethe den Gedanken erweckt haben, daß schicklicherweise Galatea der Platz einzuräumen sei, der eigentlich, als Vertreterin der Helena (der Schönheit), Aphroditen zukam.

Der Grund, weshalb Nereus sich weigert, dem Homunculus zum Entstehen zu verhelfen, und ihn an Proteus verweist, möchte darin zu suchen sein, daß Goethe Ersteren sich als Bild eines in sich vollendeten und abgeschlossenen Daseins dachte, wogegen Letzterer, in welchem Umwandlung sich veranschaulicht, dem Homunculus, der mit der niedrigsten Form organischen Lebens beginnen muß, für's Erste am besten zu rathen weiß.

„Drei haben wir mitgenommen,
Der Vierte wollte nicht kommen."

Schwerer als das Herbeiziehen des wissenschaftlichen Elements zur vorhergehenden Scene, läßt sich hier die Einführung der uralten ägyptischen und phönizischen Gottheiten, der Kabiren, erklären. Weder in dramatischer, ästhetischer, noch metaphysischer Hinsicht vermag ich einen Grund zu entdecken für eine solche Umkehr zu den wunderlich-rohen Gottheiten von Samothrace, nachdem einmal die menschlichen Gebilde in immer höher sich entwickelnder poetischer Schönheit erreicht waren — noch dazu, da hiermit nichts bezweckt wird. Die ganze Episode ist vermuthlich nur die Eingebung einer Laune, oder vielleicht das Ergebniß eines zeitweilig für den Gegenstand erregten Interesses.

Schelling's Werk „Ueber die Gottheiten von Samothrace", das 1815 erschien, scheint Goethe zuerst auf diese Urgebilde aufmerksam gemacht zu haben. Creuzer in seiner „Symbolik und Mythologie der alten Völker", und Lobeck in seinem „Aglaophamus", fuhren fort, den Gegenstand auf archäologischem Wege zu erörtern, wobei, in Betreff der unsicheren, in grauer Vorzeit sich verlierenden Ueberlieferungen auf denen er beruht, eine Zeitlang viel Sarkarmus und Bitterkeit mit einfloß. Der hierüber entstandene Streit

hatte sich zur Zeit, wo Goethe unsere Scene schrieb (1830) noch nicht beruhigt, und so könnte es leicht sein, daß Letzterer ihn für wichtiger gehalten, als er es wirklich war.

Ursprünglich gab es der Kabiren bloß drei. In Memphis verehrte man sie in einem eigenen Tempel als Söhne des Phthas (Hephästos). Die Phönizier scheinen sie nach Samothrace übergeführt zu haben, wo man die Mysterien derselben mit Orgien beging, die dem phallischen Götzendienst der Aegypter entlehnt waren. Nachmals wurden drei weibliche Gottheiten ihnen zugesellt; Creuzer aber behauptet, daß es ihrer im Ganzen sieben gewesen, wie die Planeten, zu denen möglicherweise noch ein achter, als Repräsentant der Sonne, zu zählen sei. Die Namen der ersten drei waren: Axieros, Axiokersos und Axiokersa; diesen wurde als einheitliches Prinzip der vierte, Kadmilos, zugesellt, welche nach Creuzer dann zusammen die Harmonie der Sphären symbolisirten. Hieraus erklärt sich wohl die Anspielung Goethe's auf den Vierten.

Gesenius übersetzt das hebräische „Kabbirim" die Mächtigen; nach Fürst führten in der Mythologie der Phönizier die sieben Söhne von Tzadik den Namen „Kabbirim". Das noch jetzt gebräuchliche „kebier" (groß) der Araber ist augenscheinlich das nämliche Wort.

„Diese Unvergleichlichen
Wollen immer weiter,
Sehnsuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen."

Dieser Viervers scheint die Alterthumsforscher zu verspotten. Nach Schelling's Behauptung bildeten die Kabiren eine Reihenfolge von Symbolen, die vom Hunger ausgehend allmälig immer höher stieg, bis sie zum Höchsten, dem Ebenbürtigen des griechischen Zeus sich erhob. Das Verlangen dieser niedern Gottheiten, immer höher sich aufzuschwingen, wird hier auf die Alterthumsforscher und deren Verlangen nach dem Unerreichlichen übertragen.

Die Antwort der Sirenen ist eine Anspielung auf Creuzer's Annahme, daß die Kabiren mit den asiatischen Sonnen- und Mondgöttern zusammenhängen.

„Die Ungestalten seh' ich an
Als irden-schlechte Töpfe."

Nach Creuzer wurden ursprünglich die Kabiren unter der Form dickbäuchiger irdener Krüge oder Töpfe verehrt. Die Schelling'sche Erklärung der Namen erfuhr nicht nur Angriffe von Creuzer, auch von Paulus, De Sacy, Welcker und Andern, weshalb es weiter heißt:

Nun stoßen sich die Weisen dran,
Und brechen harte Köpfe.

Hiermit schließt die Episode, bei der man sich unwillkürlich sagen muß, daß sie sowohl überflüssig als unerbaulich ist.

„Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften."

Die Schilderung, welche Thales von Homunculus entwirft, erinnert an Vieles, was Goethe über sein eigenes Wesen andeutend geäußert hat. An Ideen hat es ihm nie gefehlt, es war vielmehr die Fülle derselben, die ihn Beunruhigung und Verlegenheit schuf, weil daran die Schwierigkeit sich knüpfte, für alles dieses Ideelle, dem Erforderniß der Poesie gemäß, das entsprechende Reelle, die Form aufzufinden. Es war die Verschmelzung beider Elemente die Goethe an Shakespeare so hoch bewunderte und worum er ihn am meisten beneidete. Auch hatte die Vereinigung des Klassischen und Romantischen, die er sein ganzes Leben lang unablässig anstrebte, keinen andern Zweck, als dem überaus zarten, hochpoetischen Geist der Romantik die feste, greifliche, symmetrische Form zu verbinden, die er bei der Klassicität wahrnahm. Wenn nun Goethe unter dem Homunculus wirklich seinen eigenen Dichtergenius veranschaulichte, so ist es um so augenfälliger, wie er hier Gelegenheit

fand, einen mächtigen Drang seines Innern symbolisch zur Erscheinung zu bringen, der sich in anderer Form nicht darstellen ließ. Dieses Thema erweckt eine Fülle von Anklängen, so daß ich nur mit Schwierigkeit der Versuchung widerstehe, auf dasselbe hier weiter einzugehen.

„Da fängt man erst im Kleinen an."

Homer schildert die Verwandlungen des Proteus im vierten Buch der Odyssee, wo Menelaus denselben zwingt, sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Thales, um zum nämlichen Ziele zu gelangen, macht sich die Neugier des Proteus zu nutze.

Von diesem Punkte bis zu Ende verbindet Goethe noch eine andere Bedeutung mit Homunculus, theils wohl um den geheimen, an seine eigene Person sich knüpfenden Symbolismus des letzteren zu verhüllen, theils weil es ihm hierdurch möglich wird, einen Wink über seine eigenen palingenesischen Ideen fallen zu lassen. Er deutet an, daß die allmälig fortschreitende Entwickelung alles Lebens, die beständige Evolution höherer Daseinsformen aus niedern, ein Theil seiner mit dem Werner'schen System übereinstimmenden Schöpfungstheorie ist. Wenn aber Thales in der folgenden Scene spricht:

Zu raschem Wirken sei bereit!
Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit,

drückt er weit mehr die psychologische Anschauung der Alten deren letzter und erfolgreichster Verfechter Darwin ist, als die Ansichten der modernen Naturforschung aus. Da der menschliche Embryo bis zu seiner vollen Entwickelung alle Stadien organischen Lebens durchzumachen hat, hielt Göthe vielleicht dafür, daß so auch der auf niedrigster Stufe stehende Organismus bereits die Möglichkeit und den Drang, zur höchsten emporzusteigen, in sich enthält. Mit dieser Ansicht ist Schnetger's Erklärung übereinstimmend, der in Proteus die Natur sieht und in dem ihn besteigenden Homunculus

den Menschenembryo, der „durch tausend, abertausend Formen“ endlich zum Menschen sich entwickelt.

„Telchinen von Rhodus.“

Die Telchinen, welche Kinder des Meeres hießen, sind die ersten Bildner in Erz. Sie schmiedeten dem Kronos das Messer und dem Poseidon den Dreizack, und formten die ersten Götterbilder aus Erz. Ihr Erscheinen weist hier auf den Anbruch der klassischen Kunstperiode hin. Indem er das sonnige Wetter und die klare Luft der Insel Rhodus rühmt, folgt Goethe dem Plinius und Theophrastus. Schon in der Bewegung des Versmaßes erkennt man sonnige Helle und fühlt, daß solche Lüfte nicht nur von Rhodus her, sondern aus der ganzen klassischen Kunst uns anwehen.

Die Telchinen preisen Luna als Schwester des auf Rhodus hauptsächlich verehrten Phöbus. Die Schlußverse ihres Chorgesangs scheinen auf die Verbindung der Religion und Kunst zu deuten und erinnern an den Vers von Coleridge: „The fair humanities of old religion.“*) Proteus dagegen preist das organische Leben, das Leben im Feuchten, welches besser sei als die todten Gebilde der Telchinen, wobei er an den Umsturz des Koloß zu Rhodus durch ein Erdbeben erinnert.

Auch was Hartung über diese Stelle sagt, möchte dem Leser von Nutzen sein: „Von dem rohsten Fetisch aber bis zu einem olympischen Zeus von der Hand eines Phidias ist ein eben so großer Abstand, wie von den Mollusken bis zur Menschengestalt, und die menschliche Kunst hat auch diese Bahn durchlaufen. Unser Dichter hat in dem Meeresfeste den Entwickelungsgang der Naturbildungen in fortwährender Steigerung bis zur schönen Menschengestalt mit dem Entwickelungsgang der Kunst in den Natur-Religionen vom Fetisch [Kabiren?] bis zur Kunsthöhe eines Phidias parallel gestellt.“

---

*) Siehe „Ausgewählte Schriften von Bayard Taylor,“ 1. Bd. Seite 82. A. d. Ü.

„Auch ich halte das für's Beste,
Was dem wackern Mann gefällt.“

Diese Worte des Thales sollen nicht eine Erwiderung auf die Rede des Nereus sein, sie sind bloß die Fortsetzung dessen, was Jener zuvor geäußert:

'S ist auch wohl fein,
Ein wackrer Mann zu seiner Zeit zu sein.

„Psyllen und Marsen.“

Die von Plinius erwähnten Psyllen und Marsen waren Schlangenbeschwörer, welche in Unteritalien und an der libyschen Küste wohnten. Goethe macht sie eigenmächtig zu Hütern von Kypris' Wagen, in welchem sie bei Nacht Galatea heranführen, „unsichtbar dem neuen Geschlechte“, nicht fürchtend den römischen Adler, noch den geflügelten Löwen von St. Markus, nicht den Halbmond der Sarazenen oder das Abzeigen der Kreuzfahrer. Warum die Psyllen nnd Marsen eigentlich auftreten, ist nicht ganz verständlich. Düntzer sieht in ihnen die sinnbildliche Darstellung der Zaubermacht der Schönheitsidee! Schnetger meint, daß sie höhere Gebilde seien als die Telchinen, und daß sie, weil Ueberwinder der Schlangen, die häßlich sind und „nach dem Ausspruch des Herrn Feindschaft haben mit dem Weibe“, einen tiefen Sinn für das Schöne, besonders die Schönheit des Weibes besäßen!

Es ist unnöthig, hier die verschiedenen Deutungen anzuführen, die man der Wechselrede der Doriden und der von ihnen geretteten schiffbrüchigen Jünglinge gegeben hat. Sie gehören, sammt den Telchinen, den Psyllen und Marsen zum Triumphzug der Galatea, woher sie sämmtlich Vorboten der im Herannahen begriffenen höchsten Schönheit, und vielleicht die sinnbildliche Darstellung ihrer Attribute sind, so daß eine einzige Erklärung nicht allen Lesern genügen würde. Hartung's Muthmaßung jedoch scheint mir am meisten einleuchtend. Er sagt: „Uebrigens hat dem Dichter hier die Fabel von der Aurora und dem Tithonos vorgeschwebt: denn diese Göttin konnte nicht verhindern,

daß ihr Liebling, dem sie die Unsterblichkeit erbeten hatte, zur Heuschrecke alternd zusammenschrumpfte. Und somit werden wir ferner aus dieser Dichtung entnehmen, daß die Natur zwar die höchste Schönheit bilden, aber nur Momente lang erhalten kann: denn nur bis zum Mannesalter nimmt die Schönheit zu, dann beginnt sogleich auch ihr Verfall."

„Galatea auf dem Muschelwagen nähert sich."

Galatea, die liebliche Nereide, ist hier Vertreterin der Helena, wie Homunculus Vertreter des Faust ist. Sie ist die ideale Schönheit, die meererzeugte Nachfolgerin Aphroditens. Goethe ließ sich bei dieser Wahl nicht nur von seiner neptunistischen Anschauung leiten, er wurde auch, wie bereits bemerkt, durch Raphael und Philostratus auf Galatea hingeführt. Letzterer beschreibt das Gemälde, auf welchem sie dargestellt war, also: „Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen: vier Delphine neben einander gespannt scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre muthwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen: das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich." Auch auf dem Raphael'schen Fresko in der Farnesina zu Rom steht Galatea auf ihrem Muschelwagen, der von Delphinen, die ein Amor lenkt, gezogen wird. Sie ist umgeben von Nereiden wie auch von Tritonen, die in Muschelhörner stoßen und mit jenen kosen.

Der Dichter läßt uns nur einen flüchtigen Blick auf Galatea werfen. Kaum hat Thales seinen Lobgesang auf das Wasser, als dem erzeugenden und erhaltenden Prinzip alles Lebens vollendet, ist auch der Triumphzug bereits vorbeigezogen. Die lange Reihe der Symbole hat den Gipfel erreicht und die Allegorie ist zu Ende.

„Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?“

Homunculus nimmt mit einem Male wahr, wie er entstehen und zugleich des Lebens höchstes Ziel erreichen kann. Vollendete Schönheit umgiebt ihn ringsum: das ihn gefangen haltende Glas erglüht, erbebt vor allgewaltigem Sehnen und zerschellt zu Füßen der Galatea. Die den Muschelwagen umwogenden Gewässer flammen wie mit Feuer übergossen: Homunculus hat zu leben begonnen in den phosphorescirenden Animalcula des Meeres.

Von Einigen wird Homunculus hier für Eros, von Anderen für Galatea (!) erklärt. Wieder Andere meinen, daß er Faust's ästhetische Sehnsucht darstelle. Ich weise nur darauf hin, daß dem, der Goethe's Leben genau ergründet, der gefunden hat, wie ihm die beengte und eingeschränkte Existenz in Weimar ein fast unerträgliches Hinderniß wurde, wie mit dem italienischen Aufenthalte und seinem Bekanntwerden mit der klassischen Kunst ein neuer freier Geist über ihn kam; wie heiß, mit welcher Hingabe er strebte, das Schönheitsideal in der Menschengestalt zu erfassen, und wie er, alle bisher seinen Geist eindämmende Schranken zerschellend, seine ganze Dichterseele ausströmen ließ unter dem ihn erfüllenden frei und freudig sich äußerndem Drange, ein neues Dasein zu schaffen — daß dem, der das gefunden, beide im Homunculus vereinte Symbole klar und verständlich vor die Seele treten. Wenn man im Knaben-Lenker und Plutus das Verhältniß zwischen Goethe und Karl August sieht, welches dadurch die Krone empfängt, daß der fürstliche Freund dem Dichter die Muße verschafft, die ihm die freie schöpferische Thätigkeit ermöglicht, dürfte sich dann im Homunculus nicht das Ringen nach jener ästhetischen Reife, jener geistigen Freiheit erblicken lassen, zu der Goethe sich während und nach der italienischen Reise erhob, sowie schließlich im Euphorion die harmonische Einigung des Klassischen und Romantischen, wie sie in Goethe's eigner Poesie mit „Iphigenia“ und „Tasso“ zuerst auftritt?

Der Schlußgesang des Chors verherrlicht den Eros, welchen Hesiod unter den bei der Weltschöpfung mitwirkenden Mächten nennt, und feiert die vier Elemente — Wasser, Feuer, Luft und Erde — aus denen durch die zeugende Kraft der Liebe alles Leben, von den ersten rohen Gebilden bis zur vollendeten Schönheit, entspringt. Es erinnert dies an ein Epigramm Goethe's:

Du erstaunest und zeigst mir das Meer: es erscheint zu brennen.
Wie bewegt sich die Fluth flammend um's nächtliche Schiff!
Mich verwundert es nicht: das Meer gebar Aphroditen (Galateen),
Und entsprang nicht aus ihr uns eine Flamme, der Sohn?

„Helena."

Der dritte Akt wird gewöhnlich „Die Helena" genannt, nicht nur weil er 1827 für sich, unter dem Titel „Helena, eine klassisch-romantische Phantasmagorie" erschien, sondern auch weil es ein in sich vollendetes allegorisches Gedicht ist, als das Zwischenspiel zum zweiten Theil des Faust, nur in sehr losem Zusammenhang mit diesem steht. In einer Hinsicht allerdings stellt dasselbe den ästhetischen Entwickelungsgang Faust's dar, welcher ein wichtiger Theil von dessen Erfahrungen in der „großen Welt" ist, und ihn eine Stufe höher hebt auf dem Weg zum höchsten Dasein, dem er zustrebt; doch ist dies ja bereits angekündigt worden und bedarf einer solchen Ausführlichkeit nicht. Das Hauptmotiv, von dem Goethe sich hier beherrschen ließ, war die Versöhnung des Klassischen und Romantischen: dieses bestimmte die Form des Zwischenspiels, die ebenso bemerkenswerth ist als der Inhalt. Goethe erkannte selbst das Uebergewicht der letztgenannten Allegorie und ging zu einer Zeit mit sich zu Rathe, ob er nicht lieber die Helena als ein besonderes Gedicht behandeln sollte. Es war vielleicht Schiller's Tod, der ihn an der Ausführung dieses Vorhabens verhinderte.

Im Anhang (II.) findet sich erwähnt, daß Goethe 1825 durch Eckermann's Anregung bewogen wurde, das im Jahre 1800 gedichtete und seitdem vernachlässigte Bruchstück wieder vorzunehmen. Es möchte sich wohl mit Sicherheit

behaupten lassen, daß die aus früherer Zeit stammenden Scenen, welche Goethe 1780 in Weimar bei Hofe vorlas, von sehr verschiedener Art waren, und daß von ihnen nichts in die gegenwärtige Helena übergegangen ist. Zu jener Zeit wußte man nichts von Bezeichnungen wie „klassisch" und „romantisch"; erst Schiller's Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" führte die Theilung der deutschen Schriftsteller in zwei bestimmte Parteien, in die Klassiker und Romantiker, herbei. Die Bedeutung beider Ausdrücke ist so allgemein bekannt, daß eine Erklärung derselben überflüssig ist. Man braucht sich nur die hohe Bildung des deutschen Volkes zu damaliger Zeit und die lebhaften Interessen geistiger Art, die es bewegten, zu vergegenwärtigen, um zu begreifen, wie dieser Gegenstand von einer Wichtigkeit war, die heutzutage leicht unterschätzt werden möchte.

Als im Jahre 1827 die „Helena" erschien, veröffentlichte Goethe eine Mittheilung über dieselbe in seiner Zeitschrift „Kunst und Alterthum", welche ihrem ganzen Wortlaute nach anzuführen hier unumgänglich nöthig ist:

„Helena. Zwischenspiel zu Faust."

„Faust's Charakter, auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.

„Diese Gesinnung ist dem modernen Wesen so analog, daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrungen fühlten. Die Art wie ich mich dabei benommen, hat sich Beifall erworben; vorzügliche

Männer haben darüber gedacht und meinen Text kommentirt, welches ich dankbar anerkannte. Darüber aber mußte ich mich wundern, daß diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung meines Fragments unternahmen, nicht auf den so nahe liegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höhere Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen.

„Wie ich nun von meiner Seite dieses angegriffen, lag im Stillen vor mir, von Zeit zu Zeit zu einiger Fortarbeit anregend, wobei ich mein Geheimniß vor allen und jeden sorgfältig verwahrte, immer in Hoffnung, das Werk einem gewünschten Abschluß entgegenzuführen. Jetzo aber darf ich nicht zurückhalten, und bei Herausgabe meiner sämmtlichen Bestrebungen kein Geheimniß mehr vor dem Publikum verbergen, vielmehr fühle ich mich verpflichtet, alles mein Bemühen, wenn auch fragmentarisch, nach und nach vorzulegen.

„Deshalb entschließ' ich mich zuvörderst, oben benanntes in den zweiten Theil des Faust's einzupassendes, in sich abgeschlossenes kleineres Drama sofort bei der Sendung mitzutheilen.

„Noch ist die große Kluft zwischen dem bekannten jammervollen Abschluß des ersten Theils und dem Eintritt einer griechischen Heldenfrau nicht überbrückt; man genehmige jedoch vorläufig Nachstehendes mit Freundlichkeit.

„Die alte Legende sagt nämlich, und das Puppenspiel verfehlt nicht die Szene vorzuführen, daß Faust in seinem herrischen Uebermuth durch Mephistopheles den Besitz der schönen Helena von Griechenland verlangt und dieser ihm nach einigem Widerstreben willfahrt habe. Ein solches bedeutendes Motiv in unserer Ausführung nicht zu versäumen, war uns Pflicht, und wie wir uns derselben zu entledigen gesucht, wird aus dem Zwischenspiel hervorgehn. Was aber zu einer solchen Behandlung die nähere Veranlassung gegeben und wie nach mannigfaltigen Hindernissen den bekannten

magischen Gesellen geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orkus in's Leben heraufzuführen, bleibe vor der Hand noch unausgesprochen. Gegenwärtig ist genug, wenn man zugiebt, daß die wahre Helena auf antik tragischem Kothurn vor ihrer Urwohnung zu Sparta auftreten könne. Sodann aber bittet man die Art und Weise zu beobachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben."

„Chor."

Der Anfang des dritten Aktes scheint den „Eumeniden" des Aeschylos nachgebildet. Bis zum Auftreten Faust's ist das Versmaß der rein klassische jambische Hexameter, später aber der trochäische Oktameter, der mit den wunderbar metrischen Strophen des Chors abwechselnd eintritt. Die Schilderung des Chors vom Brande Troja's folgt in einzelnen Zügen der Aeneide, Form und Wesen derselben sind jedoch Goethe's eigene Schöpfung.

Carlyle in seinen Bemerkungen über die verschiedenen Sylbenmaße der Helena sagt: „Unserer Ansicht nach wenigstens ist überall in diesen Nachbildungen des altgriechischen Stils ein seltener, piquanter, durchaus eigenthümlicher Reiz. Ein Anflug des Lächerlichen, so zu sagen, mischt sich mit dem Erhabenen, die Mischung aber ist eine so leise, daß sie nur eben die Strenge des letztern mildert. Denn so lebendig ist die Darstellung, daß es uns öfters vorkommt, als ob rückwärts durch die lange Reihe dunkler Jahrhunderte hindurch eine Vista sich öffne und wir mit unserer modernen Anschauung und modernen Leichtfertigkeit fernhin, klar und licht die wirklichen Gestalten jener alten grauen Zeit wahrnähmen, als sähen wir sie, wie sie in ihrer alterthümlichen antiken Gewandung und Umgebung wieder einherschreiten und hörten sie deutlich vernehmbar in einer Mundart reden, die lange schon zu den todten zählt. In allem diesen ist niemand ein größerer Meister als Goethe."

„Phorkyas."

Man wird sich der Verwandlung erinnern, die Mephistopheles in der klassischen Walpurgisnacht mit sich vornahm, und sonach verstehen, warum er, der Geist der Verneinung, hier als das Häßliche, welches das Schöne bedroht und foltert in weiblicher Maske auftritt. Bei Carlyle heißt es: „In dieser alten klugen Schaffnerin liegt eine sarkastische Bosheit, die sich nicht verkennen läßt."

„Choretide 1."

Der Zank zwischen Phorkyas und dem Chor, der verschiedenartig ausgelegt wird, ist offenbar nur eine Nachbildung der griechischen Tragödie. Im „Ajax" und in der „Elektra" des Sophokles kommt Aehnliches vor. Hier scheint der Zweck einzig der zu sein, die Bosheit von Phorkyas schärfer hervortreten zu lassen und sie so mit Mephistopheles vollständig unter einen Begriff zu bringen. In den „Eumeniden" des Aeschylos reden die einzelnen Glieder des Chors fünfzehnmal nach einander in einer Scene. Goethe's Chor besteht augenscheinlich aus zwölf Choretiden, von denen sechs (ein Halbchor) jetzt eben reden.

„Ich als Idol ihm, dem Idol, verband ich mich."

Die Quelle, aus der Goethe hier schöpfte, ist Stesichorus, welcher soweit geht zu behaupten, daß es nur das Luftbild der Helena war, nicht sie selbst, das in Troja sich aufhielt. Lehrs („Populäre Aufsätze aus dem Alterthum") sagt in Bezug hierauf: Er [Stesichorus] ist wahrscheinlich der Erfinder der Fabel vom Luftbilde, die er an die Sage von dem Aufenthalte der Helena in Aegypten knüpfte nud nach der Analogie des Luftbildes von Aeneas, um welches in der Iliade die Heere kämpfen, und dessen, welches Here statt ihrer dem Ixion zur Umarmung entgegenstellte, gebildet zu haben scheint." Ihre Gefangennahme in Aegypten und die Befreiung vom König Proteus ist der von Euripides in seiner „Helena" behandelte Gegenstand.

Die Verbindung des aus dem Schattenreich zurückge-

rufenen Achilles mit Helena, auf der Insel Leuke (nicht Pherä, wie es bei Goethe heißt), im Pontus, wird von Arctinus und Pausanias erwähnt. Aus ihr ging ein Sohn hervor, der Euphorion hieß. Lehrs sagt: „Daß man sie auf der Insel Leuke (welche wie ein östliches Elysion erscheint) mit Achilles vermählte, beruht auf der Idee, die schönste dem schönsten zu gesellen.“

Die Bedeutung, die der Ohnmacht der Helena zu Grunde liegt, wird von den meisten Erklärern übergangen. Mir scheint, daß sie im dramatischen, nicht im allegorischen Sinne aufzufassen ist. Oder, wenn das letztere doch der Fall sein müßte, daß sie auf den scheinbaren Tod des klassischen Geistes, der erst in der Renaissance-Zeit wieder erwachte, zu beziehen ist. Hierher gehört was Goethe gegen Riemer (und ähnlich auch in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt) nach Vollendung der „Helena“ äußerte:

„Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. Daß wir uns bilden, ist die Hauptforderung, woher wir uns bilden, wäre gleichgültig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu verbilden fürchten müßten. — — — In solcher Hoffnung einsichtiger Theilnahme habe ich mich bei Ausarbeitung der „Helena“ ganz gehen lassen, ohne an irgend ein Publikum noch an einen einzelnen Leser zu denken, überzeugt, daß wer das Ganze leicht ergreift und faßt, mit liebevoller Geduld sich auch nach und nach das Einzelne zueignen werde.“

„Königin, du bist gemeint.“

Goethe folgt hier einer von den vielen griechischen Sagen, die sich an Helena knüpfen. Ob Homer gleich erzählt, Menelaus habe, als er in Sparta ihr wieder begegnete, von ihrer Schönheit überwältigt, das Schwert von sich geworfen, finden sich dennoch vielfach Anspielungen bei den alten Dichtern (unter andern bei Euripides), daß sie geopfert worden. Goethe bedient sich sehr geschickt dieser Sage, um das Versetzen der Helena vom klassischen auf romantischen

Boden zu erklären. Phorkyas weidet sich zwar boshaft am Grausen des Chors, doch ist das Herbeirufen der Zwerggestalten, damit sie das Opfer bereiten sollen, nur ein grimmiger Scherz, denn als Mephistopheles ist sie verpflichtet zu thun wie Faust ihr heißt. Ihre Todesdrohung, dem Chor gegenüber, erinnert an die Worte, welche Telemach in der Odyssee (XXII. Buch), an die zum Tode verdammten treulosen Mägde richtet.

„Nicht Räuber sind es, Einer aber ist der Herr."

Wie eine Ahnung beschleicht es uns jetzt, daß wir der Romantik uns nähern. Obwohl der Vers: „So viele Jahre stand verlassen das Thalgebirg" als eine Hindeutung auf die öden Jahrhunderte, die dem Hinsterben der klassischen Zeit folgten, zu verstehen sein möchte, hat dennoch die Form, in welche die Allegorie eingekleidet ist, den eigenthümlichen Anflug der Bestimmtheit und des Reellen. Kreißig spricht von dem hellen Sonnenblick, der Einen gleich anfangs in der „Helena" anmuthet, und fast ebenso drückt Carlyle sich aus: „Von einem sonnigen Farbenton durchhellt, gleicht sie weniger einer Tragödie als einem heiter glänzenden Maskenzug." Auch giebt es wirklich nichts Wundervolleres als der zarte Uebergang von der Form und Sprache, dem Geiste der Alten zur lebendigen Beweglichkeit und dithyrambischen Ungezwungenheit moderner Dichtung. Beide Elemente gelangen gleichmäßig zum Ausdruck in der kunstvollen Form wie in den Charakteren des Zwischenspiels.

Daher kommt es auch, daß man bei allem Einzelnen eine besondere symbolische Bedeutung zu sehen meint. Einige Dinge sind unstreitig nur deshalb mit eingeflossen, weil sie künstlerischen Ton verleihen, Andere wegen der malerischen Wirkung die sie mit sich bringen, wieder Andere möglicherweise als Folge flüchtiger Gedanken und Eingebungen, die in der Seele des Dichters auftauchten während er schrieb und sich dabei den vermischten Anschauungen höchster Kultur in der antiken und modernen Welt unbehindert überließ. Eine erschöpfende und nach allen Seiten hin zusammen-

hängende Allegorie war hier nicht möglich, doch tritt zwischen den sich formenden und lösenden Gebilden und den Färbungen der „Phantasmagorie“ die leitende Idee beständig hervor.

Das aus kimmerischer Nacht herangedrungene Geschlecht ist natürlich das germanische, wie schon die „goldgelockte frische Bubenschaar“ es anzeigte Düntzer meint die „Freigeschenke“, von denen Phorkyas spricht, seien auf den mittelalterlichen Gebrauch des Loskaufens einzelner Personen oder ganzer Gemeinschaften von den Uebergriffen feudaler Ritter zu beziehen. Der Umstand jedoch, daß Goethe dieses Wort hat groß drucken lassen, deutet auf einen besondern Sinn desselben, den ich jedoch nicht zu errathen vermag. Die Schilderung gothischer Baukunst und Erwähnung der Wappen ist nicht, wie einige Erklärer meinen, ironisch zu verstehen, denn hinter der Maske der Phorkyas steckt ja ein mittelalterlicher Teufel.

„Untheilbar ist die Schönheit.“

Hier, und nicht wo Helena sie schilt, fällt Phorkyas aus der Rolle. Die Allegorie hellt sich wieder auf und ihr geschichtlicher Bestandtheil tritt entschieden hervor. Kreyßig erklärt die jetzt in Helena's Geschick eintretende Krisis, indem er sagt: „Sie [die Allegorie] zeigt uns in dem engen Rahmen weniger kühn entworfenen dramatischen Scenen jene ungeheure, ein ganzes Jahrtausend füllende Umwälzung, welche die antike Cultur in das Grab des Barbarenthums legte, um sie, als die Zeit sich erfüllte, verjüngt und vergeistigt, als strahlende Morgenröthe eines neuen Welttages, wieder aus demselben hervorgehen zu lassen. Der hellenischen Götterlieblinge eigene Entartung hat einst den Kranz von ihrem Haupte genommen, wie Menelaus (der Goethe'sche nämlich), der von den Göttern bevorzugte Besitzer der holdesten Schönheit, in unedler, gemeiner Leidenschaft die unschuldig Angeklagte aus dem Hause ihrer Väter treibt und sie zwingt, unter den Barbaren des kimmerischen Nordens Schutz zu suchen.“

Carlyle sagt über den wunderbaren Chor, während welchem die handelnden Personen in Dunst und Nebel vom hohen Hause des Tyndareus in den inneren Raum einer Burg des Mittelalters versetzt werden: „Auf diesem Punkte wird der ganze Charakter unseres Zwischenspiels ein anderer. Der griechische Stil geht plötzlich in den spanischen über: mit einem einzigen Sprunge haben wir „die Sieben vor Theben“ (Aeschylos) hinter uns gelassen, und befinden uns mitten in der „Vida es Sueño (Calderon). Auch die Handlung wird mehr und mehr typisch, oder, wie wir lieber sagen sollten, halb-typisch, da sie weder als Allegorie noch als wirkliches Ereigniß recht zusammenhalten will.“

„Innerer Burghof.“

Man wird bemerken, daß, ob die klassische Versform gleich fortbesteht, der gothische Charakter des Gegenstandes immer deutlicher sich zu erkennen giebt. Da wo der Chor den Zug blondhaariger Knappen schildert, bereitet uns der abwechselnd eintretende anapästische Versfuß, dem die kurzen choriambischen Verse sich anschließen, auf die kommende Veränderung in der metrischen Form vor. Die Verwandlung, welche mit Zeit, Ort und Inhalt vor sich geht, vollzieht sich in so kunstreicher Weise, daß es geschehen ist, ehe man es weiß, — wie bei Nebelbildern erweist der verschwimmende Umriß, den man noch eben betrachtet, sich schon als der hervortretende Umriß eines neuen Bildes.

Die Schilderung der Jünglinge erinnert sowohl an Tacitus, als an das Non Angli sed angeli des Papstes Gregor. Es ist eine neue typische Schönheit, die hier erscheint. Die bange Furcht der Helena und des Chors, als sie sich plötzlich inmitten einer gothischen Burg befinden, wird von Schnetger also erklärt: „Als die klassische Bildung mit ihrem Schönheitsideale im Norden einzuziehen begann, fand sie die altromantische Welt eingekerkert in die Finsterniß des Pfaffenthums, versunken in mönchische Barbarei und Unnatur, es sah düster und unschön aus in den Gemüthern des Nordens

wie in seinen Burgen, Klöstern und Kirchen. Schauerlich, wie eine tiefe, dunkle Grube starren die mittelalterlichen Mauern die an das Licht der Freiheit und der Natur gewöhnte Tochter Griechenlands an, sie steht einsam, unbegrüßt in der Fremde, denn die romantische Welt hatte anfangs keinen Sinn für den schönen Gast aus der Ferne."

„Statt ehrfurchtsvollem Willkomm bring' ich dir
In Ketten hartgeschlossen solchen Knecht,
Der, Pflicht verfehlend, mir die Pflicht entwand."

Faust, indem er von dem doppelten Trimeter einen Versfuß wegläßt, redet im heroischen Versmaß der neuern Zeit. Die Chorführerin stimmt mit Phorkyas überein, daß Faust vielen antiken Musterbildern männlicher Schönheit vorzuziehen sei. Noch ist aber er nicht Faust, ja, nicht einmal der Faust der klassischen Walpurgisnacht, sondern das neue, das männliche Element, in Dichtung und Kunst, das aus dem Mittelalter sich herausgebildet und nun so weit in seiner Entwickelung vorangeschritten ist, daß es sein Schönheitsideal in der höchsten Kulturblüthe Griechenlands erblickt. Erst gegen Ende des Aktes wird er wieder der Held der Dichtung.

Lynceus, der Thurmwart (Steuermann des Argonautenzuges), den Faust der Helena in Ketten vorführt, wird verschiedentlich gedeutet. Nach Einigen stellt er die Troubadours der Provence und die deutschen Minnesänger dar — die Dichter, die die Liebe besangen, aber bei allem Scharfblick doch nicht die echte Kunst erspähten. Carlyle scheint richtiger zu muthmaßen, wenn er sagt: „Wir können nicht umhin, ihn für einen verkleideten Scholastiker, oder die Scholastik selbst zu halten." Er ist möglicherweise die Verkörperung der Wissenschaft im Sinne der Scholastiker, die während des Mittelalters sich groß that mit den der antiken Welt abgewonnenen Schätzen, aber blind war für den bei weitem größeren Schatz, der später in der reifern Entwickelung der Menschheit dem Leben wiedergewonnen wurde.

„Ging auf einmal mir die Sonne
Wunderbar im Süden auf.“

„Wie das den germanischen Barbaren bis auf den heutigen Tag immer wieder begegnet“, sagt Kreyßig. Es beziehen sich diese Verse zweifellos auf das Wiederaufblühen antiker Schönheit in der Kunst und Dichtung Italiens. Diese und noch manche andere Stelle ließe sich leicht durch ausführliche Nachweise näher beleuchten, allein ich bin genöthigt, in diesen Bemerkungen mich streng an das Nothwendige zu halten. Ueberall im Texte begegnet man einer Fülle von Andeutungen, denn es versuchte einer der verstandeshellsten und geistesthätigsten Menschen ihm den Inbegriff alles dessen einzuverleiben, was während eines mehr als achtzigjährigen Lebens an Wissen und Gedanken sich bei ihm ansammelte. Für den denkenden Leser jedoch wird eine bloße Hinweisung schon genügen, derjenige aber, welcher den zweiten Theil des Faust nur zum Zeitvertreib in die Hand nimmt, wird ihn nie zum zweiten Mal berühren.

Mit Lynceus tritt zuerst der Reim und das romantische Versmaß auf, doch behalten die klassischen Charaktere noch ferner ihre eigne Redeweise bei.

„Von Osten kamen wir heran.“

Die zweite Rede des Lynceus schildert die Völkerwanderung, die von Osten ausgehend, der ganzen antiken Welt den Untergang bereitete, bis sie langsam wieder aus dem Schutte sich erhob, um bei Bildung einer neuen Phase menschlicher Kultur mitzuwirken. Der Hauptsinn in der Rede scheint zu sein, daß alles was durch Krieg und Colonisirung erreicht wurde — Gebietserweiterung, Macht, Reichthum, fester Besitz — null und nichtig wird vor dieser neuen Erscheinung. Nur durch das bleibende Verweilen des Schönen, dessen Verehrung die Krone aller Kultur ist, können jene Güter wieder zu Werth und zwar erst zu ihrem rechten Werth gelangen.

„Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen.“

Um Faust und Helena einander näher zu bringen, bedient sich Goethe hier mit vollendet künstlerischem Geschick einer persischen Sage (die er im west-östlichen Divan berührt) von zwei Liebenden, Behram-gur und Dilaram, welche in ihren Liebesgesprächen den Reim erfanden. Die Geschenke sind nicht auf einer Seite allein; das Romantische empfängt und verehrt das Klassische, dafür aber bereichert es das schöne Ebenmaß des Metrum mit der Melodie des Reims. So wird bei gegenseitiger liebevoller Annäherung das neue Element allmälig vom alten durchdrungen. Die Allegorie wird in den Hauptpersonen so zu Fleisch und Blut, daß man eine feurige Herzensneigung thatsächlich vor sich zu haben glaubt, wie als solche auch der Chor sie schildert. Das innerste Wesen, die Seele der antiken Welt — das Ebenmaß, die Greiflichkeit der Form und die erhabene Ruhe klassischer Kunst — vermählt sich in einer Verbindung, so vollkommen wie die der Liebe, dem Gefühl, der Leidenschaft und der Zwanglosigkeit, der romantischen Kunst; diese aber, bei gleicher Hingabe, vergißt Zeit, Raum und Volk in dem einzigen Gefühl, daß das höchste Ideal der Schönheit ihr eigen geworden ist.

Dies geht für Phorkyas-Mephistopheles indeß zu weit: sie unterbricht stürmisch die Liebenden und ihre Anrede ist im Contrast zu den schmelzenden Worten von Helena und Faust so schroffer Art, daß die Reime in denen sie spricht, den Reim selbst zu verhöhnen scheinen. Das Ineinandergreifen der antiken und modernen Silbenmaße, denen wir in diesem Theile des Zwischenspiels begegnen, ist ein so wunderbares Meisterstück dichtender Kunst, daß ich den Leser besonders darauf aufmerksam zu machen wünsche. Faust antwortet (zum ersten Mal) im jambischen Trimeter der Alten, worauf er zum Reim zurückkehrt, während der Chor und Phorkyas bei der klassischen Form verharren bis zum Erscheinen Euphorion's, mit welchem der Uebergang vollzogen ist.

„Signale, Explosionen von den Thürmen."

Düntzer meint, daß in diesen Explosionen sich bereits die zu Ende des Mittelalters eintretende Erfindung des Schießpulvers ankündige. Die Erklärer sehen ziemlich übereinstimmend hier im Faust den Typus des romantisch-ritterlichen Geistes, der in den Minnesängern und Troubadours, den Vorläufern der modernen Dichtung, zum Ausdruck kam. Die Vertheilung des Peloponnes (mit Ausnahme von Sparta und Arkadien) unter die Herzöge ist sicherlich eher ein literarisches als historisches Symbol. Die Literatur der Deutschen, der Gothen (Spaniens), Franken und Normannen (Englands) haben gleichen Antheil am klassischen Erbe: — wäre also nicht anzunehmen, da Helena die über das Ganze herrschende Königin ist, daß ihr ureigenes spartanisches und arkadisches Reich, wo sie dem romantischen oder modernen Geiste vermählt ist, die Region höchsten Vollbringens bedeutet, wo Kunst und Dichtung aufhören im engen Sinne national zu sein, wo sie weder an Zeit noch an Raum gebunden, Eigenthum der ganzen Welt in alle Zukunft sind?

„Das Land, vor aller Länder Sonnen,
Sei ewig jedem Stamm beglückt."

Die Frage am Ende der vorhergehenden Bemerkung ist bejaht; das Arkadien von Faust und Helena ist Heimathsland höchster Kunst und Poesie. Et ego in Arcadia ist das Losungswort, das durch die lange Reihe der Jahrhunderte von einer Generation auf die andere, von einem Geschlecht auf das andere übergegangen ist. Schon der Name hat einen goldnen Klang, und niemals offenbarte sich der mystische Zauber, die erleuchtende Kraft desselben gründlicher, als in diesen Strophen des greisen Goethe. Ob sie auch an Ovid, an Horaz, sowie andere antike Dichter und an Tasso's „O, bella età dell' oro!" uns mahnen, ist dennoch hier das ideale Bild des klassischen Arkadien mit dem köstlichen Gemälde des wirklichen griechischen Landes so verwoben, daß die Höhen, Schluchten und wonnigen Matten den Sinnen greiflich vor uns aufsteigen.

Als ich im Frühjahr 1858, nachdem ich Tage lang am Eurotas und in den wilden Gebirgsgegenden des Taygetos verweilt, von Messene nach Arkadien hinanstieg, empfand ich überall, ob Veilchen pflückend auf dem Berg des Pan, dem Lykäon, ob auf den in einsamer Schönheit sich erhebenden Tempel des Apollo Epikureus schauend, über wilde Hyacinthen am Saum des Gebirgs dahinschreitend, oder im grünen Thal des Alpheus neben Rinder- und Ziegenherden rastend, den Zauber des Namens und was seit undenklicher Zeit ihn schuf. Die in rhythmisch wogenden Linien sich hebenden und senkenden Höhen, der Reichthum an krystallnen Strömen, die herrlichen Eichen- und Nadelwälder, die reine, entzückende Luft und das heitere wonnige Gefühl der Abgeschlossenheit, das wie beseligend auf allen einzelnen Zügen der Gegend ruht, alles dies muß begeisternd für den ersten der Dichter gewesen sein, der dort seinem Volke sang. Möge es immer ein Name bleiben für das Traumbild des edlen und hohen Daseins, welches die Poesie verheißt und fort und fort verheißen wird!

„Ihr Bärtigen auch, die ihr dadrunten sitzend harrt."

„Es scheint, daß gewisse Bärtige ängstlich dem Ausgang dieses Vorgangs entgegenharren; von ihnen aber läßt Phorkyas ihrer einfältigen Mädchenschaar durchaus nichts merken." — Carlyle.

„Wenn die Franzosen nur erst die Helena gewahr werden und sehen, was daraus für ihr Theater zu machen ist! Sie werden das Stück, wie es ist, verderben; aber sie werden es zu ihren Zwecken klug gebrauchen, und das ist alles, was man erwarten und wünschen kann. Der Phorkyas werden sie sicher einen Chor von Ungeheuern beigeben, wie es an einer Stelle auch bereits angedeutet ist." — Goethe's Gespräche mit Eckermann, 1831.

Düntzer, dem fast nichts entgeht, scheint die obige Aeußerung Goethe's übersehen zu haben. Er behauptet, die Bärtigen seien die Zuschauer, die Mephistopheles hier wie im zweiten und im vierten Akte anredet. Was mich betrifft,

finde ich den Sinn, den Goethe dabei im Auge hatte, so äußerst zweifelhaft, daß ich lieber keine Vermuthung äußere.

„Nennst du ein Wunder dies,
Creta's Erzeugte?“

Der Sohn von Faust und Helena, wie Phorkyas ihn zuerst schildert, ist kein persönliches Wesen, er ist die Poesie. Seine unumhüllte Schönheit, seine schelmischen Streiche und sein scherzhaft muthwilliges Behaben deutet nicht nur auf den freien zwanglosen Geist der Romantik, sondern auch auf das, was der griechische Mythus uns von Cupido und dem Knaben Hermes erzählt. Phorkyas aber, indem sie ihn für den „künftigen Meister alles Schönen“ erklärt, vergißt gänzlich, daß sie Mephistopheles ist.

Der Chor schildert die Geburt und die kindlichen Possen des Hermes, wie sie im Homer'schen Hymnus und den Göttergesprächen des Lucian erzählt werden. In der Wechselbeziehung von Hermes und Euphorion liegt möglicherweise ein „dichtend belehrendes Wort“ ebenso für den Leser wie für Phorkyas. Hermes möchte hier wohl den Dichtergenius veranschaulichen, der kühn die Attribute der Götter stehlend, sogar den Blitzstrahl Zeus', des Vaters, begehrt.

„Euphorion.

Der alten Sage nach gebar die Helena dem Faust einen Sohn, der den Namen Justus Faustus führt und mit der Mutter verschwindet, sobald der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles zu Ende ist. Der altgriechische Mythus erzählt, daß Helena auf der Insel Leuke dem aus dem Hades zurückgerufenen Achill auch einen Sohn gebar, daß dieser Sohn, der mit Flügeln zur Welt kam, den Namen Euphorion (der Raschbewegte oder Leichtbeschwingte) erhielt und vom Blitze des Zeus erschlagen ward. Diese beiden Sagen bringt Goethe in Verbindung und fügt dem luftigen, neckischen Geiste, der hieraus entsteht, die sinnbildliche Bedeutung hinzu, die er ihm zugedacht.

Wir haben von Anfang an drei deutlich ausgeprägte Punkte, an die wir uns halten können. Euphorion ist hier, wie vordem wo er als Knabe-Lenker auftrat, die Poesie; er geht hervor aus der Verbindung des Klassischen und Romantischen; und wird kurz ehe er vor unsern Augen verschwindet, zum Repräsentanten Byron's. Dies Letztere gehörte indeß nicht mit zu Goethe's ursprünglichem Plan, was ja schon daraus sich ergiebt, daß Byron noch auf der Schulbank zu Harrow saß, als Goethe seinen Plan entwarf. Sowohl die Zeit, zu welcher Goethe zuerst den Gedanken an die Heranziehung Byron's faßte und die besonderen Umstände, die ihn dazu veranlaßten, lassen sich genau feststellen. Ueberdies ist der Punkt, wo in der Allegorie die Wandlung stattfindet, leicht ersichtlich.

Auch könnte Byron, so wie man ihn kennt und wie Goethe ihn kannte, das Kind von Faust und Helena gar nicht sein. Der einzige neuere englische Dichter, auf den sich der Symbolismus im mindesten anwenden ließe, wäre Keats. Unter den deutschen Dichtern könnte, wenn irgend eine sonstige Andeutung auf ihn hinwiese, Schiller gemeint sein, allein mich dünkt, man müßte sogleich fühlen, daß kein Dichter unserer Zeit die beiden Elemente in seinen höchsten Leistungen zu so zarter Harmonie verbunden hat, als Goethe selbst. Wer mit seinen Werken vertraut ist, wird hierbei an „Iphigenia auf Tauris", an „Hermann und Dorothea" und „Die natürliche Tochter" (ein merkwürdig unbeachtetes Meisterwerk) erinnert werden. Außerdem aber spiegelt sich in der Ordnung, in welcher die drei aus Geist und Luft gebildeten Knaben auftreten, der Entwickelungsgang des Goethe'schen Geistes. Im Knaben-Lenker haben wir Goethe's Verhältniß zu Karl August und seine Befreiung von den Banden des Hoflebens und amtlicher Obliegenheiten; im Homunculus sein erstes Bekanntwerden durch die Kunstwerke Italiens mit dem Geiste der antiken Welt und sein Emporstreben zu einem neuen, einem reinen Dichterdasein; und endlich in Euphorion die Wiedergeburt und erneute Begeisterung seines Inneren, wie es an seinen größten Werken

sich zeigt. Die Allegorie ist eine sorgsam verschleierte, denn lange Vereinsamung, Verleumdung und Schmähung hatten Goethe Vorsicht gelehrt; in keinem Falle aber würde er sie dem gewöhnlichen Leser augenfällig gemacht haben. Das Geheimniß war ein zu inniges, ein zu kostbares, um es leicht errathbar preiszugeben, indeß liegt es nicht so tief verborgen, daß die „Liebe und Geduld", auf die er baute, um schließlich völlig verstanden zu werden, dasselbe nicht zu errathen vermöchte. Um den Symbolismus ergründen zu können, muß man, von einer Vorhalle in die andere, in die Natur des Dichters, und bis in deren innerstes Heiligthum eindringen. Dort angelangt, hat man dann zu lange ein und dieselbe geistige Atmosphäre mit ihm geathmet, um in diesen schönen und geheimnißvollen Gebilden weder Eitelkeit noch Anmaßlichkeit, oder irgend anderes zu erblicken, als ein vollberechtigtes Selbstbewußtsein.

Während Euphorion auf dem Schauplatze weilt, verliert das Klassische sich gänzlich und geht auf im Romantischen. Phorkyas und der Chor spielen in ihren Aeußerungen auf die neuen Elemente: — Gefühl und Leidenschaftlichkeit — an, die nun im Gegensatz zum Klassischen in der modernen Poesie auftreten. Nach einigen Erklärern hat die Rede der Helena: „Liebe, menschlich zu beglücken" u. s. w. den besondern Zweck, das Familienglück zu betonen. Ungeachtet es den Anschein hat, ist es doch nur zufällig so; jedenfalls ist die Andeutung zu gering, um sich auf die Gesammtheit der Allegorie anwenden zu lassen.

„Mitten in Pelop's Land,
Erde wie seeverwandt."

Wir dürfen annehmen, daß in der Unbändigkeit Euphorion's bis zu gewissem Grade Byron's ausgelassene, ungezügelte Jugend sich spiegelt. Etliche der deutschen Erklärer jedoch führen den Vergleich viel zu weit, und wollen in Euphorion's Tanzbelustigungen mit dem Chor und in seiner Verfolgung des zur Flamme auflodernden Mädchens bestimmte Vorfälle im Leben des Dichters erkennen. Der

individuelle Charakter tritt an Euphorion sehr allmälig zu Tage, und spricht sich erst mit obigen Worten entschieden aus.

Byron ward mit dem ersten Theil des Faust im Jahre 1816 durch Shelley bekannt. Zu dieser Zeit gab es noch keine englische Uebersetzung des Werkes und er erbot sich, hundert Pfund Sterling für eine zu seinem Gebrauch angefertigte zahlen zu wollen. Der „Manfred“, den er gleich darauf dichtete, verräth den tiefen Eindruck, den „Faust“ bei ihm hinterlassen hatte, ein Umstand, den Goethe sofort erkannte, als er im darauf folgenden Jahre den „Manfred“ las. Beide Dichter scheinen ab und zu durch Vermittelung gemeinschaftlicher Bekannten Grüße mit einander ausgetauscht zu haben und Beide wünschten sich persönlich kennen zu lernen. Byron widmete Goethe seinen „Sardanapalus“ in Worten, wie sie kaum je ein Dichter an einen Zeitgenossen gerichtet hat. — Sie lauten: „Dem erlauchten Goethe erkühnt ein Fremder sich die Huldigung eines Dichter-Vasallen darzubringen, ihm dem Fürsten der Dichter, dem Ersten aller lebenden Schriftsteller, der die Dichtung des eignen Landes geschaffen und die von ganz Europa verherrlicht hat.“ Im Februar 1823 sandte Goethe die folgenden Verse an Byron:

> Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,
> Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen,
> Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet.
> Er wage selbst, sich hochbeglückt zu nennen,
> Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;
> Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen.

Dies, und die nachfolgenden Briefe Byron's von Genua und Livorno ist alles, was persönlich Annäherndes zwischen ihnen stattgefunden. Goethe war (1826) eben mit Vollendung der „Helena“ beschäftigt, als Murray, Byron's Verleger, ihm die handschriftliche Widmung des „Sardanapalus“ zusandte. Aus einigen Winken aber, die Goethe im Gespräche mit Eckermann fallen ließ, kam unter andern Dingen auch der Enthusiasmus seiner Schwiegertochter Ottilie noch hinzu, um eins mit dem andern, ihn zu veranlassen, den Charakter Euphorion's umzuwandeln.

Gegen Eckermann äußerte Goethe (1827): „Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen, als ihn [Byron], der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zu Grunde ging. — — Ich hatte den Schluß [der Helena] früher ganz anders im Sinne, ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet und einmal auch recht gut; aber ich will es euch nicht verrathen. Dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi, und ich ließ gern alles übrige fahren. Aber haben Sie bemerkt, der Chor fällt bei dem Trauergesang ganz aus der Rolle; er ist früher und durchgehends antik gehalten, oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur, hier aber wird er mit einem Mal ernst und hoch reflectirend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können."

Die Meinung, welche Goethe von Byron hatte, ist im allgemeinen nicht verstanden, ist wenigstens häufig falsch ausgelegt worden. Ich habe deshalb den Briefwechsel mit Zelter und die drei Bände Eckermann's einer genauen Durchsicht unterzogen, um im kürzesten Raume solche Stellen anführen zu können, die Goethe's Ansichten im wahren Lichte darstellen. Obwohl für den literarischen Kritiker sich noch bei weitem mehr Stoff von höchstem Interesse vorfindet, möchten wohl die folgenden Auszüge schon genügen, das flüchtige Schattenbild Byron's, das in Euphorion sich zeigt, zu erklären:

„Dasjenige, was ich Erfindung nenne, ist mir bei keinem Menschen in der Welt größer vorgekommen als bei ihm. Die Art und Weise, wie er einen dramatischen Knoten löst, ist stets über alle Erwartung und immer besser, als man es sich dachte."

„Hätte er sich doch auch im Sittlichen zu begrenzen

gewußt! Daß er dieses nicht konnte, war sein Verderben, und es läßt sich sehr wohl sagen, daß er an seiner Zügellosigkeit zu Grunde gegangen ist."

„Dieses rücksichtslose Hinwirken trieb ihn aus England und hätte ihn mit der Zeit auch aus Europa getrieben. Es war ihm überall zu enge, und bei der grenzenlosesten persönlichen Freiheit fühlte er sich beklommen; die Welt war ihm ein Gefängniß. Sein Gehen nach Griechenland war kein freiwilliger Entschluß, sein Mißverhältniß mit der Welt trieb ihn dazu."

„Man muß freilich zugeben, daß der Poet mehr sagt als man möchte; er sagt die Wahrheit, allein es wird einem nicht wohl dabei und man sähe lieber, daß er den Mund hielt. Es giebt Dinge in der Welt, die der Dichter besser überhüllt als aufdeckt; doch dies ist eben Byron's Charakter, und man würde ihn vernichten, wenn man ihn anders wollte."

„Byron's Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden."

„Lord Byron ist an seiner polemischen Richtung zu Grunde gegangen."

„Uebrigens, obgleich Byron so jung gestorben ist, so hat doch die Literatur hinsichtlich einer gehinderten weitern Ausdehnung nicht wesentlich verloren. Byron konnte gewissermaßen nicht weiter gehen. Er hatte den Gipfel seiner schöpferischen Kraft erreicht, und was er auch in der Folge noch gemacht haben würde, so hätte er doch die seinem Talent gezogenen Grenzen nicht erweitern können."

Aus diesen und ähnlichen Aeußerungen Goethe's geht klar hervor, daß nicht die harmonische Verbindung des Klassischen und Romantischen, auch nicht die künstlerisch vollendete Form, noch die Breite und lebendige Kraft eines Genius, der sich langsam doch auf starken Schwingen immer höher in den klaren Aether der Gedankenwelt emporhebt, daß nicht dieses es war, was er zumeist an Byron zu be-

wundern fand, sondern jene ruhelose, geheimnißvolle, unablässig schöpferische Eigenschaft, welche Goethe das Dämonische nannte — die angeborne Gabe einer mühelosen Pracht in Rhythmus und Sprache, das innige Gefühl für die Natur, begeistigt und erhoben durch Phantasie, und jene befruchtende Geisteskraft, die auf andere Gemüther wirkt, und sich nie völlig erklären läßt. Matthew Arnold hat Byron für die größte Elementarkraft, welche die englische Dichtung seit Shakespeare gekannt hat, erklärt, und in diesem Ausspruch ist in kurzen Worten das Urtheil Goethe's enthalten. Dieser war vermuthlich der Erste, der zu Byron's Zeit, ohne von heftig auf einander stoßender hoher Verehrung und gleich hohem Abscheu sich irre machen zu lassen, über die an ihn sich knüpfenden Vorurtheile hinwegschaute und es vermochte, die im höchsten Grade vortrefflichen und unsterblichen Eigenschaften seines Geistes von den Verirrungen seines Lebens und den Schlacken seiner erdichteten Misanthropie loszutrennen.

„Nun dort
Eröffnet sich zum Ruhm die Bahn."

Der Chor fleht, es möge Euphorion doch im holden friedlichen arkadischen Lande der Poesie verweilen. Die Antwort, die er giebt, ist ganz im Geiste der Philhellenen zur Zeit des griechischen Befreiungskrieges. In den vorhergehenden Versen ist der Heldenkampf der Sulioten, an welchem sogar Frauen und Kinder sich betheiligten, angedeutet, dann schließen sich die letzten Klänge an, in denen sich wie durch Posaunenstöße und schallende Cymbeln hindurch die Klage des kommenden Trauergesangs bereits ahnend empfinden läßt. Ob Goethe, als er diesen Theil der Helena dichtete, das letzte Gedicht Byron's kannte, welches dieser an seinem sechsunddreißigsten Geburtstage zu Missolonghi schrieb, bin ich nicht im Stande zu sagen, doch wird man hier trotz der Allegorie und des verschiedenen Silbenmaßes seltsamerweise an dasselbe erinnert.

„Chor. (Trauergesang.)“

Die Allegorie ist hier gänzlich wegfällig und wir haben in diesen vier Strophen eine Wehklage nicht um Euphorion, sondern um Byron. Während der tiefe Eindruck, den die Nachricht von dessen Tode über ganz Europa hervorgerufen, noch frisch in den Gemüthern lebte, sprach in diesem Trauergesang sich das aus, was Goethe für den Dichter empfand.

„Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's.“

Bei diesen Worten von Phorkyas — welche in Faust bringt die Gewandung der Helena festzuhalten — sind wir genöthigt die Rolle, die sie spielt, zu vergessen. Sie — Mephistopheles unter der Maske des Häßlichkeitsideals — sollte das Kleid des vollkommen Schönen als „unschätzbare Gunst“ betrachten, die Faust rasch „über alles Gemeine“ hinwegtragen werde? Es läßt sich nicht anders vermuthen, als daß dieses sonderbare Versehen Goethe's deshalb nicht zu seinen Lebzeiten bemerkt ward, weil das Uebrige vom zweiten Theil des Faust sich noch im Manuscript befand und daher der Charakter der Phorkyas den Kritikern nicht recht klar sein mochte.

Da Faust nur vorübergehend den Künstler typisch darstellt, läßt es sich leicht errathen, was mit dem Verschwinden der Helena und dem Emporziehen Faust's durch ihre in Wolken verschwebenden Gewande symbolisch veranschaulicht werden soll. Nur Wenige sind es, die das Schönheitsideal schauen, aber auch schon Kleid und Schleier desselben bilden einen Aether, der hochtragend alles niedre Menschenleben überspannt. Aesthetische Bildung ist im geraden Gange des Drama das Mittel, durch welches Faust von allen Formen gemeinen Ehrgeizes zur edlen Wirksamkeit sich erhebt, die sein Leben krönt.

„Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.“

Von allen Gliedern des Chors hat Pantalis, die Chorführerin, allein ein persönliches Wesen kundgegeben, daher

behält sie es hier, wo der übrige Chor in die Elemente sich verliert. Ihre Worte erinnern an die dunkel ausgesprochenen Muthmaßungen Goethe's über ein zukünftiges Leben. Er deutet bei mehr als einer Gelegenheit an, daß eine starke, selbstständige Persönlichkeit sich die Entelechie (wirkliches, individuelles Dasein) wohl bewahren könne, während die große Masse solcher Personen, bei denen die menschlichen Elemente verhältnißmäßig unausgebildet sind, nur in diesen Elementen fortzudauern vermöge. Im Jahre 1829 äußerte er gegen Eckermann: „Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren. Aber wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestiren, muß man auch eine sein." Es scheint daß auch mit Andern der Gegenstand besprochen worden war, denn 1830 schrieb Wilhelm von Humboldt an Frau von Wolzogen: „Es giebt eine geistige Individualität, zu der aber nicht Jeder gelangt, und diese als eigenthümliche Geistesgestaltung ist ewig und unvergänglich. Was sich nicht so zu gestalten vermag, das mag wohl in das allgemeine Naturleben zurückkehren."

> „Ewig lebende Natur
> Macht auf uns Geister,
> Wir auf sie vollgültigen Anspruch."

Die zwölf Mädchen des Chors trennen sich in vier Gruppen, werfen die Menschengestalt ab und leben hinfort in Bäumen, im Echo, in Bächen und Rebengeländen. Goethe war so wohl damit zufrieden, diesen Grundzug der antiken Anschauungsweise, für den die Romantik keinen Raum zu haben scheint, hier verwendet zu haben, daß man sich schwerlich über seine Absicht täuschen kann. Die Uebertragung von Gemüthsstimmungen und Gefühlen auf die Natur gehört durchaus nur der modernen Dichtung an: es ist nicht mehr die Dryade, sondern der Baum selber, nicht mehr die Oreade, nein, der Geist des Gebirgs, der zu uns spricht. Das „reizende Geschlecht" des „alten Fabelwesens", die schönen menschlichen Gestalten desselben haben wir zwar ein-

gebüßt, doch während damals die Natur nur der leblose Aufenthalt jener Wesen war, athmet und pulsirt jetzt ein Leben in ihr, wie Jene es nicht besaßen, denn sie sind eingekleidet in das Gewand unserer eigenen Gefühle, unseres eigenen Sehnens.

Wäre diese oder eine ihr sehr ähnliche Umwandlung nicht beabsichtigt, so hätte nothwendigerweise der Chor zum Hades zurückkehren müssen.

„Der Vorhang fällt.“

Düntzer sieht in der Schilderung des Bacchanals am Schlusse des Zwischenspiels ein Bild des Verfalls und Untergangs der antiken Welt. Als der Vorhang fällt, bleibt Phorkyas im Proscenium stehen, „richtet sich riesenhaft auf“, nimmt die Maske ab und „zeigt sich als Mephistopheles“. Es möchte dies wohl andeuten, daß das Häßliche und Böse für das Menschengeschlecht nicht verschwand, als vor der schönen Kultur Griechenlands der Vorhang der Geschichte fiel, daß es zurück blieb als alleiniges Verbindungsglied zwischen der antiken und modernen Welt.

Der Epilog, den Goethe augenscheinlich im Sinne hatte, ward nicht verfaßt. Ja, kaum nahm er die „Helena“, nachdem sie erschienen war (im Jahre 1827), wieder in die Hand.

„Nach Osten strebt die Masse mit geballtem Zug;
Ihr strebt das Auge staunend, in Bewund'rung, nach;
Sie theilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich;
Doch will sich's modeln.“

Als letzter, verklingender Wiederhall der „Helena“ tritt hier, beim Eingang des vierten Aktes, nochmals der klassische Trimeter auf. Auch das Selbstgespräch Faust's hat den Charakter eines Echos und eines Nachgefühls. Die Wolken, auf denen er emporschwebte, nehmen, indem sie fortziehen, die Gestalt der Helena an: das Ideal, dem er gefolgt ist, ruht am fernen Horizont, während seine Füße wieder den steinigen Boden des wirklichen Lebens berühren.

Goethe begann den vierten Akt etwa Mitte Februar des

Jahres 1831. Der anscheinenden Ruhe, mit der er die Nachricht vom Tode seines Sohnes aufnahm, folgte ein gefährlicher Blutsturz, so daß man im November des Jahres 1830 für sein Leben fürchtete. Bei seinem hohen Alter und zunehmender Körperschwäche war ihm dies eine Warnung; er eilte sonach die ihm noch verbleibende Zeit zu benutzen, um die allein noch vorhandene Lücke im zweiten Theile des Faust auszufüllen. Der wunderbare zweite poetische Frühling aber, den wir in der „Helena" und der „klassischen Walpurgisnacht" wahrnehmen, war vorüber. Wenn es auch nicht gerade die Erschlaffung des Alters ist, die sich während dieses Aktes bemerklich macht, so fühlt man ihm doch eine gewisse Anstrengung an, als habe die geistige Anschauung des Dichters die ausdauernde technische Kunstfertigkeit nicht mehr lebendig zu durchdringen vermocht. Den ursprünglich für diesen Akt gefaßten Plan hatte Goethe aufgegeben und dafür — vielleicht erst im letzten Augenblicke — den gegenwärtigen Inhalt offenbar deshalb gewählt, weil er geringere Schwierigkeiten in der Ausführung darbot.

In den „Paralipomena" finden sich vom ursprünglichen Plane mehrere Bruchstücke, die auf die Vermuthung bringen, es habe dieser Akt einen politischen Gegenstand behandeln sollen. Da alles was einen Aufschluß hierüber hätte bieten können, verloren gegangen ist, führe ich hier einfach die Fragmente und zwar in der Ordnung an, wie Eckermann und Riemer sie haben drucken lassen:

Mephistopheles.

Bestünde nur die Weisheit mit der Jugend,
Und Republiken ohne Tugend,
So wär' die Welt dem höchsten Ziele nah.
Pfui! schäme dich, daß du nach Ruhm verlangst!
Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
Gebrauche besser deine Gaben,
Statt daß du eitel vor den Menschen prangst!
Nach kurzem Lärm legt Fama sich zur Ruh;
Vergessen wird der Held so wie der Lotterbube:
Der größte König schließt die Augen zu.
Und jeder Hund bepißt gleich seine Grube.

Semiramis! hielt sie nicht das Geschick
Der halben Welt in Kriegs= und Friedenswage?
Und war sie nicht so groß im letzten Augenblick,
Als wie am ersten ihrer Herrschertage?
Doch kaum erliegt sie ungefähr
Des Todes unversehenem Streiche,
So fliegen gleich, von allen Enden her,
Starteken tausendfach und decken ihre Leiche.
Wer wohl versteht, was so sich schickt und ziemt,
Versteht auch seiner Zeit ein Kränzchen abzujagen;
Doch bist du nur erst hundert Jahr berühmt,
So weiß kein Mensch mehr was von dir zu sagen.
Und wenn ihr scheltet, wenn ihr klagt,
Daß ich zu grob mit euch verfahre,
— — — — — — — —
Denn wer euch heut recht derb die Wahrheit sagt,
Der sagt sie euch auf tausend Jahre.
Geh hin, versuche nur dein Glück!
Und hast du dich recht durchgeheuchelt,
So komme matt und lahm zurück!
Der Mensch vernimmt nur was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn,
Sprich mit Irion von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!

Faust.

Auch diesmal imponirt mir nicht
Die tiefe Wuth, mit der du gern zerstörtest,
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget schöne Thaten;
Der Mensch fühlt sein Bedürfniß nur zu sehr,
Und läßt sich gern im Ernste rathen.
Mit dieser Aussicht trenn' ich mich von dir,
Bin bald, und triumphirend, wieder hier.

Mephistopheles.

So gehe denn mit deinen schönen Gaben!
Mich freut's, wenn sich ein Thor um andre Thoren quält:
Denn Rath denkt jeglicher bei sich zu haben;
Geld fühlt er eher, wenn's ihm fehlt.
Worum man sich doch ängstlich müht und plackt,
Das ist gewöhnlich abgeschmackt.

Zum Beispiel unser täglich Brod,
Das ist nun eben nicht das feinste:
Auch ist nichts abgeschmackter als der Tod,
Und grade der ist das Gemeinste.

„Ein Siebenmeilenstiefel tappt auf.“

Mit diesem Bilde und den ersten Worten, die Mephistopheles redet, will der Dichter andeuten, daß Faust sein ehemaliges Leben weit hinter sich gelassen hat, so daß Ersterer, um ihn einzuholen, sich der Siebenmeilenstiefeln des Volksmärchens bedienen muß.

Da Mephistopheles den Faust zwischen zerklüftetem Felsgestein (von vulkanischer Bildung?) findet, schreibt er dem Letzteren ohne weiteres einen höllischen Ursprung zu. Es zeigt sich hier von neuem und in erhöhtem Maße Goethe's Widerwillen gegen die Vulkanisten-Theorie.

Die Episode ist so unmotivirt, daß man auf die Vermuthung kommt, es müsse wohl zu Anfang des Jahres 1831 in der wissenschaftlichen Welt sich etwas ereignet haben, wodurch Goethe's Parteigefühl von neuem angefacht wurde. Da dieser Punkt indeß nicht wichtig genug und die zu Grunde liegende Satyre hinlänglich klar ist, habe ich es nicht für nöthig erachtet, hierüber weiter nachzuforschen.

„Denn wir entrannen knechtisch-heißer Gruft
Ins Uebermaß der Herrschaft freier Luft:
Ein offenbar Geheimniß wohl verwahrt,
Und wird nur spät den Völkern offenbart.“

Riemer hat hier dem Texte beigefügt: „Ephes. 6, 12.“, wo es heißt: „Denn wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finsterniß dieser Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel.“ Mephistopheles will vielleicht zu verstehen geben, daß die vulkanistische Lehre es ihm und seinen Höllengesellen ermöglicht habe, dem alten unterirdischen Feuerpfuhl zu entschlüpfen, wodurch er wieder der Fürst geworden „der in der Luft herrschet“ (Epheser 2, 2).

In Faust's Antwort spricht sich die Idee aus, die Goethe von der Schöpfung sich gebildet, und zwar beinahe in denselben Worten, mit denen er sich mehr als einmal darüber erklärt hat.

„Noch starrt das Land von fremden Centnermassen."

Im Februar 1829 äußerte Goethe gegen Eckermann: „Herr von Buch hat ein neues Werk herausgegeben, das gleich im Titel eine Hypothese enthält. Seine Schrift soll von Granitblöcken handeln, die hier und dort umherliegen, man weiß nicht wie und woher. Da aber Herr von Buch die Hypothese im Schilde führt, daß solche Granitblöcke durch etwas Gewaltsames von innen hervorgeworfen und zersprengt worden, so deutet er dieses gleich im Titel an, indem er schon dort von zerstreuten Granitblöcken redet, wo denn der Schritt zur Zerstreuung sehr nahe liegt und dem arglosen Leser die Schlinge des Irrthums über den Kopf gezogen wird, er weiß nicht wie."

Mephistopheles treibt die Satyre im Sinne Goethe's weiter, indem er die zerstreuten Granitblöcke als unter Moloch's Hammer hervorgegangen bezeichnet und zur Bestätigung den hiermit übereinstimmenden Volksglauben anführt, der die Hand des Teufels in jeder ungewöhnlichen Felsbildung erkennt.

„Du übersahst in ungemessnen Weiten,
Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten."

Auch hier hat Riemer die bezügliche Bibelstelle: „Matth. 4", angemerkt. Es ist der achte Vers natürlich, den er andeuten will: „Wiederum führete ihn der Teufel mit sich auf einen sehr hohen Berg, und zeigete ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit." Es ist klar, daß Goethe bei dieser Stelle die Versuchung Christi vorgeschwebt hat. Mephistopheles stellt Faust die Lockungen des Glanzes und weltlicher Macht vor Augen, Faust's Innere ist jedoch geläutert und einem höheren Ziele zugewendet, und so bleibt er treu dem großen Plan, den er gefaßt, zum würdigen Wirkungskreis der edlen That sich emporzuschwingen.

„Und man erzieht sich nur Rebellen.“

Diese Stelle ist den weitherzigen, zuversichtlichen Worten, in denen Faust sich über die Menschheit und das Volk in den „Paralipomena“ (Seite 246) äußert, auffällig widersprechend. Auch erklärte Goethe sonst noch häufig, daß Revolutionen aus Verschuldung des Herrschers und nicht aus einem dem Volke angebornen aufrührerischen Sinne hervorgingen. Die Schilderung des Mephistopheles von einer Hauptstadt möchte wohl auf Paris deuten, wenigstens läßt das nachfolgende Bild eines Lustschlosses mit Sicherheit auf Versailles schließen. Da die Scene zu Anfang des Jahres 1831 geschrieben ward, lebte wahrscheinlich die Erinnerung an die vorangegangene Juli-Revolution noch frisch in Goethe's Gedächtniß und es ließe sich hieraus wohl die scheinbar cynische Bemerkung Faust's erklären.

„Mein Auge war auf's hohe Meer gezogen.“

In dieser Schilderung giebt vom ersten bis zum letzten Wort Goethe sich zu erkennen. Er hat es mehrmals ausgesprochen, daß das, was man die Elemente, die Naturgewalten, nennt, in wilder, unbändiger Bewegung beständig mit sich selbst und gegen den Menschen im Kampfe sind. Ihre endlos wirkende Kraft wird im großartigen Gesang der Erzengel (Prolog im Himmel) gefeiert, in welchem demnach sich die Wirkungssphäre Faust's prophetisch ankündigt. Gesellschaftsverkehr, das Staatsleben haben das Sehnen seines Innern unbefriedigt gelassen; das Ideal, wenn es auch das Leben veredelt, läßt sich nicht festhalten; so beschließt er denn, sich in Kampf einzulassen mit einer kolossalen Naturkraft und sie der Herrschaft des Menschengeistes zu unterwerfen.

„Pfaffen waren's auch;
Sie sicherten den wohlgenährten Bauch,
Sie waren mehr als andere betheiligt.“

Es läßt sich annehmen, daß Mephistopheles, wenn auch zum Gehorsam verpflichtet, ungern zur Ausführung von

Plänen verhilft, die er nicht begreifen kann. Ob er zwar, wie er angiebt, Faust in die nahenden Kriegsbewegungen hineinzieht, damit dieser vermöge des von ihm dem Kaiser im Laufe der Ereignisse zu leistenden Beistandes den Besitz des Meeresstrandes sich verschaffen könne, ist er fortwährend darauf bedacht, der Sache eine andere Wendung zu geben. In der Rede des Faust, welche mit den Worten anhebt: „Ein großer Irrthum!" giebt sich der Eindruck zu erkennen, den Napoleon auf Goethe gemacht hatte. Mephistopheles schreibt ganz natürlich dem Pfaffenthum die größte Schuld am Verfall des Reiches zu, wiederum eine Ansicht, die Goethe selbst mehrfach geäußert hat.

„Nein! aber gleich Herrn Peter Squenz!"

In einer englischen Farce, zu der die komischen Scenen des „Sommernachtstraums" haben herhalten müssen, wird aus dem Shakespeare'schen Peter Quince ein Schulmeister und Pedant, der in der deutschen Uebertragung dieser Farce, durch Andreas Gryphius, „Herr Peter Squenze" genannt wird. (Siehe Düntzer.)

„Die drei Gewaltigen treten auf."

Riemer bemerkt hierbei: „Sam. II., 23, 8." Es haben indeß die drei „allegorischen Lumpen" nichts gemein mit den drei Helden David's, von denen im zweiten Buche Samuelis und im gleichlautenden Berichte des ersten Buches der Chronika, Kap. 9, die Rede ist.

„Auf dem Vorgebirg."

Die Stellung des kaiserlichen Heers ist mit einer solchen Genauigkeit und Umständlichkeit geschildert, daß der Schlachtplan und die von Mephistopheles angewandten Zauberkünste sich wie auf einer topographischen Karte verfolgen lassen. Auch finden wir den Kaiser ebenso wieder, wie wir ihn im ersten Akte verließen — als einen schwachen, gutmüthigen Herrscher, der launenhafte Anwandlungen, die er hat, für Charaktereigenschaften hält, und stets plant

was er Großes vollbringen will, um es im nächsten Augenblick wieder zu vergessen. Trotz ihres prosaischen Inhalts, zieht eine seltsam geisterhafte Atmosphäre sich über diese Scene hin; das Reale und Technische ist in eigenthümlicher Art mit dem Uebernatürlichen verschmolzen, so daß man fortwährend auf dem Punkt zu stehen meint, das dichterische Feuer emporflammen zu sehen, welches beim zweiundachtzigjährigen Goethe nur noch leise unter der eigenen Asche fortglühte.

„Dann im Krystall und seiner ewigen Schweigniß,
Erblicken sie der Oberwelt Ereigniß.“

Was der Dichter eigentlich hiermit andeuten wollte, ist ungewiß. Es möchte kaum die Krystallomantie der alten Wahrsager hier gemeint, noch, wie Düntzer behauptet: „die wunderbaren Krystallbildungen, die als ein Ausfluß des geistigen Sinnens betrachtet werden“, darunter zu verstehen sein. Goethe schrieb der Krystallisation viele Gebirgs-Phänomene zu, welche die Vulkanisten durch die Hebungstheorie erklärten, und so wäre dies möglicherweise ein letzter Nachklang seines wissenschaftlichen Vorurtheils.

„Der Nekromant von Norcia, der Sabiner.“

Um den Beistand zu motiviren, den er dem Kaiser anbietet, erzählt Faust einen Vorfall, der sich während der Krönung des Ersteren zu Rom ereignete, und an den später auch der Erzbischof, nur freilich in entschieden anderem Sinne, erinnert. Eine Bemerkung Goethe's zu seiner Uebersetzung der Selbstbiographie des Benvenuto Cellini, belehrt uns, wo er hier anknüpft: „Zauberei, so hoch sie verpönt sein mochte, blieb immer für abenteuerlich gesinnte Menschen ein höchst reizender Versuch, zu dem man sich leicht durch den allgemeinen Volksglauben verleiten ließ. Wodurch sich es auch die Berge von Norcia, zwischen dem Sabinerlande und dem Herzogthum Spoleto, von alten Zeiten her verdienen mochten, noch heut zu Tage heißen sie die Sibyllenberge. Aeltere Romanschreiber bedienten sich

dieses Locals, um ihre Helden durch die wunderlichsten Ereignisse durchzuführen, und vermehrten den Glauben an solche Zaubergestalten, deren erste Linien die Sage gezogen hatte. Ein italienisches Märchen, Guerino Meschino, und ein altes französisches Werk erzählen seltsame Begebenheiten, durch welche sich neugierige Reisende in jener Gegend überrascht gefunden, und Meister Cecco von Ascoli, der wegen nekromantischer Schriften im Jahre 1327 zu Florenz verbrannt worden, erhält sich durch den Antheil, den Chronikenschreiber, Maler und Dichter an ihm genommen, noch immer in frischem Andenken."

„Selbst ist der Mann!"

Hier spricht wiederum Goethe; seine beredsame Befürwortung einer freien selbstständigen Entwickelung der Persönlichkeit aber, wird in des Kaisers Munde zur hohlen Phrase. Die Antwort Faust's ist eine Schmeichlerrede, die sich eher für Mephistopheles geschickt hätte.

„Raufebold (tritt vor)."

Im ersten Vers des achten Kapitels von Jesaias heißt es in Luther's Uebersetzung: „Und der Herr sprach zu mir: Nimm vor dich einen großen Brief, und schreib darauf mit Menschengriffel: Raubebald, Eilebeute."

Um über die Bedeutung der hebräischen Worte: Maher-schalal-hasch-baz*) genaue Aufklärung zu erhalten, wendete ich mich an Dr. Conant**), dessen Antwort ich mir erlaube hier zu citiren:

„Durch den symbolischen Namen: ‚Maher-schalal-hasch-baz' (beeile den Raub, beschleunige die Beute), welcher bedeutet, daß der Verderber und Beutemacher im Anzug ist,

---

*) In der englischen Bibel lautet der Vers: „Moreover the Lord said to me, Take thee a great roll, and write in it with a man's pen concerning Maher-shalal-hash-baz". A. d. U.

**) Thomas J. Conant, rühmlich bekannter Geistlicher und Bibelgelehrter, in Brooklyn bei New-York. A. d. U.

ward Goethe auf den Namen: ‚Habebald‘ und ‚Eilebeute‘ geführt. Was jenen Sinn im allgemeinen anbetrifft, sind die Kritiker jetzt über ihn einig, nur in Bezug auf die grammatische Construktion herrscht einige Meinungsverschiedenheit. Gesenius giebt in seiner Uebertragung des Jesaias den Namen sehr richtig durch: ‚Raubebald, Eilebeute‘ wieder. Goethe kannte diese Wortbildungen aus Luther's Bibel. Ich denke mir, daß Goethe das Beutegelüste für das Hauptelement des Kriegs hielt, weshalb er dessen Repräsentanten unter dem symbolischen Namen ‚Habebald‘ an die Spitze der Mittel-Phalanx stellt.

„Die Hälfte des hebräischen Namens hat er der Marketenderin zuertheilt, um (wie ich vermuthe) die Handlung zu beleben und zugleich einen andern Schreckenszug des Kriegs hervorzuheben: ‚Die Frau ist grimmig, wenn sie greift!‘ u. s. w. Die andere Hälfte des Namens ‚Raubebald‘ sieht er sich dann genöthigt in ‚Habebald‘ umzubilden, einestheils weil er einem Heerführer angemessener ist und anderntheils um die allzugroße Aehnlichkeit mit dem Namen einer andern Person zu vermeiden, deren Antheil an den Ergebnissen des Sieges er treu schildert.“

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Charaktere die Menschennatur, wie sie sich im Kriege zeigt, sinnbildlich darstellen sollen. Raufebold repräsentirt die wilde, rohe zügellose Streitlust, Habebald vertritt den Durst nach Beute, nach Allem was dem Sieger sich darbietet, und Haltefest scheint die zähe Ausdauer, die Hauptstärke des Heeres zu sein.

„Nur hie und da bedeutend funkelt
Ein rother, ahnungsvoller Schein.“

Der mit Goethe's Schriften vertraute Leser wird hier auf die Schilderung des Kanonenfiebers verwiesen, von dem Jener sich während der Campagne in Frankreich (1792) ergriffen fühlte. Die Stelle ist zu lang um sich citiren zu lassen, was aber hier besonders an sie erinnert ist der rothe Schein, von welchem, wie Goethe dort sagt, das

ganze Schlachtfeld zu erglühen schien. Bei einer eingehenden Untersuchung würde sich vermuthlich herausstellen, daß viel von dem hier verwendeten Stoffe in der „Campagne" vorliegt, auch möchte ich behaupten, daß der Hauptgrund, aus welchem er den frühern, die Politik im Auge habenden, Plan aufgab und anstatt dessen den Krieg zum Gegenstand wählte, darin liegt, daß es ein weit Leichteres für ihn war, aus dem Gedächtniß heraus zu dichten, als sich bei seiner alternden Geisteskraft auf eigene Erfindung zu verlassen.

„Mich däucht, er will ein Zeichen senden.
Gieb Acht! es deutet sich sogleich."

Nachdem die Fata Morgana und das St. Elmsfeuer den Kaiser bedenklich gemacht, wird er durch ein Zeichen in der Luft, wie es ähnlich in der Ilias (XII.) und von Plutarch (Timoleon) geschildert wird, wieder beruhigt. Durch diese Züge wollte der Dichter jedenfalls der Scene ein gespenstiges Wesen geben. Dabei möchte er aber auch beabsichtigt haben, mit der Grausamkeit des Kriegs den blinden Aberglauben des Volkes zu verbinden.

„Es ist gethan!" —

Dadurch, daß der Feind, indem er den linken Flügel des kaiserlichen Heeres zum Weichen bringt, einen scheinbaren Vortheil gewinnt, wird Faust, der (mit Hilfe des Mephistopheles) den Sieg verspricht, für den Kaiser unentbehrlich. Mephistopheles wendet nun auch wirklich alles an, was ihm an Zauberkünsten zu Gebote steht. Goethe scheint zu dem Zwecke was die Geschichte Abergläubisches zu bieten hat, hervorgesucht zu haben. Er erinnert uns an das Unwetter und die Wasserfluth, von der Plutarch erzählt, an St. Jago, der für Spanien streitet, an die Erscheinungen und das Tosen und Tönen, welches bei vielen berühmten Schlachten soll wahrgenommen worden sein. Das beste Hilfsmittel bleibt aber doch zuletzt „der Parteihaß".

„Wohin du gehst und wo du stehst,
Verschwenderisch die Schätze sä'st."

„Wollte der Dichter hiermit vielleicht andeuten, daß das Erbeutete gewöhnlich wieder leichtfertig durchgebracht wird, oder nur im allgemeinen die unbesonnene Hast des Plünderns schildern, wobei das Beste den Räuberhänden, die zuviel gepackt haben, verloren geht?" — Düntzer.

„Die Redlichkeit die kennt man schon;
Sie heißet: Contribution."

Habebald entgegnet, daß die von einem Heere im Feindesland erhobenen Contributionen nur Plünderung unter einem andern Namen sei.

„Kaiser."

Die Alexandriner mit abwechselndem männlichen und weiblichen Reim sind nicht, wie von Einigen angenommen wird, ein erst von Goethe erfundenes Versmaß. Es findet sich dasselbe bei Lessing in einem 1765 gedichteten Prolog. Aber auch fünfzig Jahre vorher schon begegnet man ihm bei verschiedenen kurzen Gedichten.

Ihrem eigentlichen Sinne nach ist die Scene eine ernst gehaltene, treffende Satyre auf die Verfassung des alten deutschen Kaiserreichs. Die Verleihung der leeren Hofämter geschieht unter so feierlichem Gepräge und mit so hochwichtigen Worten, daß man sich erst die männlichen Vorsätze, deren der Kaiser sich rühmte, und die große Gefahr, der er eben entronnen ist, zurückrufen muß, um die hohle Selbstsucht zu begreifen, mit welcher er, den Zustand des Reiches und die Noth des Volkes mißachtend, dem äußern Prunke des Hofstaats allein sich hingiebt.

„Denn noch vergaß er nicht, wie du, zur höchsten Zeit,
An deinem Krönungstag, den Zauberer befreit."

Der Leser wird bemerkt haben, daß die in dieser Scene herrschende Satyre sich nicht bloß auf das Althergebrachte beschränkt. Sie trifft nicht nur jene geistlose Staatskunst,

die nach einem großen geschichtlichen Wendepunkte keine andere Politik kennt, als zur alten Ordnung der Dinge zurückzukehren, sie stellt auch der Größe eines mit Vernunft nach einem hohen Ziele strebenden Menschengeistes, wie sie in Faust sich darthut, die engherzige Begierde und Selbstsucht einmal des Staates und dann der Kirche gegenüber, ein Kontrast der gegen den Schluß noch schärfer hervortritt. Neben der Scheinheiligkeit des Erzbischofs wird die Gleichgültigkeit der weltlichen Fürsten fast zur Tugend. Jener spricht von der rettenden That des jugendlichen Kaisers wie von einer ungesühnten Schuld, und daß er nun der ihm durch Faust und Mephistopheles vermittelten Hilfe des dankbaren Zauberers sich bedient hat, häuft, obgleich sie den Staat (und so auch den Erzbischof) dem Verderben entriß, eine noch größere Schuld auf die frühere und verdient den Fluch der heiligen römischen Kirche. Der Kaiser muß, ehe ihm vollständige Absolution für diese Sünden ertheilt werden kann, der Kirche schwere Schenkungen an Land, Geldsummen und Einkünften verschreiben. Es erinnert dies an die Worte des Priesters, im ersten Theil, der wie Mephistopheles berichtet, zu Gretchen's Mutter sagt:

Die Kirche hat einen guten Magen,
Hat ganze Länder aufgefressen,
Und doch noch nie sich übergessen.

Doch erreicht die Habgier und die Inconsequenz des Erzbischofs die Spitze, als er den Zehnten alles Landes verlangt, das Faust dem Meere erst abgewinnen will.

„Fünfter Akt."

Am 13. Februar 1831 sagte Goethe zu Eckermann, nachdem er ihm mitgetheilt, daß der Anfang des vierten Aktes ihm gelungen sei: „Ich werde nun diese ganze Lücke, von der Helena bis zum fertigen fünften Akt, durcherfinden und in einem ausführlichen Schema niederschreiben, damit ich sodann mit völligem Behagen und Sicherheit ausführen

und an den Stellen arbeiten kann, die mich zunächst anmuthen."

Doch am 2. Mai schreibt Eckermann: „Goethe erfreute mich mit der Nachricht, daß es ihm in diesen Tagen gelungen, den bisher fehlenden Anfang des fünften Aktes von Faust so gut wie fertig zu machen.

„Die Intention auch dieser Scene, sagte er [Goethe], ist über dreißig Jahre alt; sie war von solcher Bedeutung, daß ich daran das Interesse nicht verloren, allein so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete. Ich bin nun durch manche Künste wieder in Zug gekommen, und wenn das Glück gut ist, so schreibe ich jetzt den vierten Akt hintereinander weg."

Darauf aber schreibt Goethe in einem vom 1. Juni 1831 datirten Brief an Zelter: „Es ist keine Kleinigkeit, das was man im zwanzigsten Jahre concipirt hat, im zweiundachtzigsten außer sich darzustellen, und ein solches inneres lebendiges Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden."

Die hier sichtlich vorhandenen Widersprüche, denke ich, lassen sich also erklären: In dem Briefe an Zelter bezieht sich Goethe bloß auf die ursprüngliche Conception der Fausttragödie. Die Schlußscenen des fünften Aktes, von der fünften Scene an (Mitternacht, vier graue Weiber treten auf), waren zu Anfang des Jahrhunderts — sicherlich zwischen 1800 und 1806 — geschrieben, und vielleicht bestimmt gewesen, den ganzen Akt auszumachen. Wenigstens scheint es wahrscheinlich, daß anfänglich der thatkräftige Wirkungskreis, mit welchem Faust sein Leben würdig beschließt, von den Schlußscenen der Dichtung getrennt war. Sollte Goethe daher, nachdem er den vierten Akt neugebildet, einfach unsere vier ersten Scenen vom vierten Akte losgelöst und dem vierten angefügt haben, so würden alle jene Widersprüche sich von selbst erklären.

Goethe äußerte außerdem noch: „Jetzt, am zweiten Theil meines Faust, kann ich nur in den frühen Stunden des

Tages arbeiten, wo ich mich vom Schlaf erquickt und gestärkt fühle und die Fratzen des täglichen Lebens mich noch nicht verwirrt haben. Und doch, was ist es, das ich ausführe! Im allerglücklichsten Falle eine geschriebene Seite; in der Regel aber nur so viel, als man auf den Raum einer Hand breit schreiben könnte, und oft, bei unproduktiver Stimmung, noch weniger.

Es ist deutlich sichtbar, daß die ersten vier Scenen des letzten Aktes, da sie einen mehr lyrischen Charakter haben als der Schluß des vierten Aktes, der einige Wochen später geschrieben wurde, eine anstrengende Arbeit für den greisen Dichter war; das Versmaß ist steif und oft peinlich gezwungen, die Construktion dunkel und verwickelt, behält man aber nur die Großartigkeit des Grundplanes im Auge, so wird der Leser wie der Kritiker leicht über diese nebensächlichen Mängel hinwegsehen können.

„Baucis."

„Goethe zeigte mir heute den bisher noch fehlenden Anfang des fünften Aktes von Faust. Ich las bis zu der Stelle, wo die Hütte von Philemon und Baucis verbrannt ist, und Faust in der Nacht, auf dem Balkon seines Palastes stehend, den Rauch riecht, den ein leiser Wind ihm zuweht.

„Die Namen Philemon und Baucis, sagte ich, versetzen mich an die phrygische Küste und lassen mich jenes berühmten alterthümlichen Paares gedenken; aber doch spielt unsere Scene in der neueren Zeit und in einer christlichen Landschaft.

„Mein Philemon und Baucis, sagte Goethe, hat mit jenem berühmten Paare des Alterthums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu thun. Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig." — Goethe's Gespräche mit Eckermann, den 6. Juni 1831.

„So erblickst du in der Weite
Erst des Meeres blauen Saum.“

Das Auftreten des Wanderers hat den Zweck, die Veränderungen anzudeuten, die durch Faust's Wirksamkeit in der Gegend ins Leben gerufen wurden. Das Meer, das damals an den Dünen brandete, wo Jener vor Jahren gestrandet war, ist jetzt nur ein blauer Saum am Horizont entlang.

„Tags umsonst die Knechte lärmten.“

Was die Alte in dieser Rede von der Grausamkeit Faust's sagt, darf nicht allzu buchstäblich verstanden werden. Diese alten Leute sind keine Freunde von Neuerungen.

„Mein Hochbesitz, er ist nicht rein.“

Lynceus der Thürmer, hat hier den Zweck, die Handlung zu schildern. Schnetger sieht freilich in ihm „den Prophetenblick des Dichters“, der über die Vernichtung alles Schönen durch den modernen Zeitgeist der Industrie in Klagen ausbricht, doch vermag ich durchaus keine symbolische Bedeutung an ihm wahrzunehmen, am allerwenigsten eine solche, die ihn mit dem gleichnamigen Thurmwart in der „Helena“ in Verbindung brächte. Was Goethe hier beabsichtigte, ließ sich im dramatischen Dialog nicht zur Anschauung bringen, es bedurfte dazu der Schilderung, und diese durch das richtige Mittel herbeizuführen, war nicht immer leicht.

„Der Faust, wie er im fünften Akt erscheint“, sagte Goethe zu Eckermann, „soll nach meiner Intention gerade hundert Jahre alt sein, und ich bin nicht gewiß, ob es nicht etwa gut wäre, dieses irgendwo ausdrücklich zu bemerken.“

„Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig sind wir nun im Port.“

Mephistopheles, der noch immer zum Dienst verpflichtet ist, wandelt seine commerzielle Seefahrt in eine piratische um und hofft Faust, indem er ihn zur Annahme der prächtigen aus allen Himmelsstrichen gesammelten Beute und den bis

zu einer Flotte angewachsenen Fahrzeugen zu verleiten sucht, zum Mitschuldigen zu machen. Seine Behauptung, daß Krieg, Handel und Piraterei „dreieinig" sind und „nicht zu trennen", bleibt ohne Eindruck auf Faust, der, wie man von den „drei gewaltigen Gesellen" erfährt, widerwillig von der Lockspeise sich abwendet.

„Die bunten Vögel kommen morgen."

Dieser Vers wird von Einigen auf die Sirenen der Seehäfen bezogen, welche den Matrosen helfen, einen guten Theil ihres Erwerbs zu vergeuden. Die drei gewaltigen Gesellen sollen die Klasse der Seefahrer vorstellen, Goethe aber fühlte sich hier nicht auf festem Grund und Boden und begnügte sich damit, deren rauhe, kurze Art zu reden und ihr Gefallen an lärmenden Lustbarkeiten anzudeuten.

„So sind am härtsten wir gequält,
Im Reichthum fühlend, was uns fehlt."

Um die verdrießliche Ungeduld, die Faust hier an den Tag legt, zu verstehen, muß man seines hohen Alters und seiner langjährigen erfolgreichen Leistungen eingedenk sein. Weil der benachbarte Sandhügel, auf dem er sich eine Warte bauen möchte, von wo er weit umher sein erobertes, dichtbevölkertes Länderreich überschauen könne, das Eigenthum eines Andern ist, der sich weigert es zu verkaufen oder umzutauschen, findet er an seinem ganzen weitreichenden Besitz kein Gefallen mehr. Ein Vorbild hierzu war für Goethe die Geschichte von Friedrich dem Großen und dem Windmüller von Potsdam.

„Denn Naboths Weinberg war schon da."

Riemer hat hier die Randbemerkung „Regum I, 21." angefügt. Es genügt, den zweiten und dritten Vers anzuführen:

„Und Ahab redete mit Naboth, und sprach: Gieb mir deinen Weinberg; ich will mir einen Kohlgarten daraus machen, weil er so nahe an meinem Hause liegt. Ich will

dir einen bessern Weinberg dafür geben; oder, so dir's gefällt, will ich dir Silber dafür geben, so viel er gilt."

„Aber Naboth sprach zu Ahab: Das lasse der Herr ferne von mir sein, daß ich dir meiner Väter Erbe sollte geben!"

„Verzeiht! es ging nicht gütlich ab."

Faust, der ungeduldig darüber ist, den lang gehegten Wunsch nicht ausführen zu können, giebt insofern den Vorstellungen des Mephistopheles nach, als er seine Zustimmung giebt, die Uebersiedelung der Alten gewaltsam zu bewerkstelligen. Noch einmal bietet sich hier — und zwar zu allerletzt — die Gelegenheit für Mephistopheles dar, die Wette zu gewinnen. Gleichwie Isebel, sinnt auch er auf den Tod des Naboth-Philemon. Statt gewaltsamen Entführens ist Brandstiftung und Mord das Resultat. Faust aber verschmäht das so gewonnene Gut und flucht der raschen, unmenschlichen That.

„Mitternacht."

Es ist außer Zweifel, daß mit dieser Scene der weit früher gedichtete Theil des fünften Aktes begann. Genau den Zeitpunkt anzugeben, wo er niedergeschrieben ward, ist mir, da es an einem sichern Nachweis fehlt, nicht wohl möglich, doch meine ich, daß es noch vor Schiller's Tod geschehen sein muß. Wie ein Hauch aus fernen Tagen weht uns hier der Geist des ersten Theils wieder an. Nach und nach erwacht auf's neue das Feuer, die Harmonie und Kraft von ehedem; in den Chören der Engel hören wir wieder die Klänge und Lieder der Osterfeier und fühlen uns zuletzt in eine Himmelsregion versetzt, die, wenn nicht so streng erhaben, als die des „Prolog im Himmel" vom reinsten Feuer der sie unaussprechlich durchdringenden göttlichen Liebe erglüht.

„Ich heiße die Noth."

Das Wesen der drei grauen Weiber: Mangel, Schuld und Noth erklärt sich damit, daß ihnen das Haus des Reichen

verschlossen ist. Die Sorge aber, die atra cura des Horaz, hat freien Zugang überall. Goethe scheint sich unter ihr das Nagen sorgenvoller Gemüthsunruhe gedacht zu haben, und die andern Schwestern dienen nur dazu, sie bedeutsam hervorzuheben und so ihr Wesen in ein helleres Licht stellen.

„Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe werth ein Mensch zu sein!"

Goethe äußerte (1828) gegen Eckermann: „Es geht uns alten Europäern übrigens mehr oder weniger allen herzlich schlecht. — — Jedermann ist fein und höflich, aber niemand hat den Muth, gemüthlich und wahr zu sein, so daß ein redlicher Mensch mit natürlicher Neigung und Gesinnung einen recht bösen Stand hat. Man sollte oft wünschen, auf einer der Südseeinseln als sogenannter Wilder geboren zu sein, um nur einmal das menschliche Dasein, ohne falschen Beigeschmack, durchaus rein zu genießen."

Daß Faust hier auf seine frühere Magie und den Fluch, den er ausstieß (1. Theil 4. Scene), anspielt, ist wieder ein Beweis, daß die Scene niedergeschrieben wurde, als die ursprüngliche Idee noch frisch und lebendig vor des Dichters Seele stand. Man fühlt, daß trotz seines hohen Alters der Faust des ersten Theils, und nicht dessen schattenhafter Stellvertreter aus den vorhergehenden Akten, wieder vor uns steht.

„Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm."

Das heißt, sie offenbart ihm, wozu sie da ist und welche Möglichkeiten sie enthält. Es war dies der Hauptpunkt in den Lebensgrundsätzen Goethe's, dem er in seinen Gedichten auf unzählige Art Ausdruck verliehen hat.

„Allein im Innern leuchtet helles Licht."

Faust erblindet und empfängt so die gerechte Strafe für das selbstsüchtige Begehren, von jenen alten Linden sein Gebiet zu überschauen, und für das Verbrechen zu dem es

führte. Mit dem Dunkel nach außen aber tritt Erleuchtung nach innen ein; anstatt des „dunklen Drangs“ zieht Erkenntniß und Zuversicht bei ihm ein. Inhaltschwer und voll des tiefsten Sinnes wie diese Stelle ist, enthält sie nichts was im mindesten schwankend oder dunkel wäre.

„Lemuren.“

Goethe entlehnt hier (vermuthlich aus den Percy'schen „Reliques,“ die ihm bekannt waren) das ursprünglich von Lord Vaux verfaßte Lied,*) von welchem Shakespeare drei Strophen für das Todtengräberlied im „Hamlet“ benutzte. Goethe aber nahm nur die ersten zwei Verse von jeder Strophe und dichtete andere zwei hinzu. Im Hamlet lauten diese Strophen:

In jungen Tagen ich lieben thät,
Das dünkte mir so süß.
Die Zeit zu verbringen, ach früh und spät,
Behagte mir nichts wie dies.

Doch Alter mit dem schleichenden Tritt
Hat mich gepackt mit der Faust,
Und hat mich weg aus dem Lande geschifft,
Als hätt' ich da nimmer gehaust!**)

Goethe indem er schreibt:

Nun hat das tückische Alter mich
Mit seiner Krücke getroffen,

folgt dem Original von Lord Vaux und beweist hierdurch, wie gut bewandert er in der englischen Dichtung war. Ueberdies ist seine Variation der beiden folgenden Verse ganz im Geiste des Originals.

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Hierbei mochten Goethe, ohne daß er es wußte, die Verse aus Wilhelm Tell vorschweben:

*) Das Gedicht führt den Titel: „The aged Lover renounceth Love“ (der betagte Liebhaber verschwört die Liebe). A. d. U.

**) Schlegel'sche Uebersetzung. A. d. U.

Dann erst genieß' ich meines Lebens recht,
Wenn ich mir's jeden Tag auf's neu' erbeute.

Es möchte kaum nöthig sein, den Leser darauf aufmerksam machen zu müssen, daß das großartige Werk, welches Faust anfangs plante, um zu zeigen, daß der Mensch Herr sei über die rohe Naturkraft, seinem hellern Geistesblicke jetzt im Lichte eines bleibenden Gewinnes zum Gedeihen der Menschheit erscheint. Jedes selbstlose Wirken ist besser als der Schaffende es ahnt: wenn Faust den Millionen, welche nach ihm kommen, auch völlige Sicherheit nicht hat erwirken, ihnen nur ein Feld für freie Thätigkeit hat eröffnen können, so erkennt er wenigstens den hohen Werth, der gerade in dieser Unsicherheit liegt, da sie es ist, welche zur Ausübung solcher Tugenden, wie Wachsamkeit, Zusammenhalten und gemeinnütziges Bestreben zum Besten Aller, anhaltend auffordert. So sieht er in der Zukunft ein freies Volk auf freiem Grund, wo die Gefahr beständig neuen Muth, neue Thatkraft und neuen Freiheitssinn erweckt.

In diesem prophetischen Vorgefühl erlebt Faust den Augenblick höchsten Glückes. Nicht Mephistopheles aber verdankt er ihn, vielmehr genießt er ihn trotz aller Bestrebungen des Letzteren. Faust hat seinen Nebenmenschen Segen bereitet auf Jahrhunderte, hat ihnen ein Gebiet geschaffen für ihre Existenz, und Verhältnisse herbeigeführt, welche eine feste Grundlage bieten für Freiheit und Glück. Und nicht durch Wissen, Genuß und weltliche Macht — nicht einmal durch seine heiße reine Liebe zum Schönen, oder siegreiches Bekämpfen der Naturelemente — hat er den höchsten Augenblick erlebt, den er festzuhalten wünschen möchte: das Gute allein, das er zum Besten Andrer vollbracht, hat ihm das höchste Glück gewährt.

„Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand."

Dies sind beinahe die Worte des Erzbischofs:

Wer's Recht hat und Geduld, für den kommt auch die Zeit.

Außerdem erinnert das ganze Benehmen des Mephistopheles an das, was er dem Herrn gegenüber äußerte:

Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.

Der Chor wiederholt nun absichtlich Faust's Worte beim Abschluß des Vertrags (I. Theil, 4. Scene):

Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehen, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei.

Die Antwort des Mephistopheles auf den Ausruf des Chors: „Es ist vorbei!“ scheint dem Wohlgefallen an gänzlicher Vernichtung zu widersprechen, das er zu erkennen gab, als er Faust erklärte, wer er sei (1. Theil 3. Scene). Er streift plötzlich sein negatives Wesen ab und verwandelt sich in den Teufel des Volksglaubens, der eine sehr positive Persönlichkeit ist. Von hier bis zum Schlusse erinnert der Vorgang an die Mysterien des Mittelalters.

„Grablegung.“

Der Gesang der Lemuren ist auch hier wieder dem Todtengräberlied im Hamlet nachgebildet, dessen dritte Strophe lautet:

Ein Grabscheit und ein Spaten wohl,
Sammt einem Kittel aus Lein,
Und o, eine Grube, gar tief und hohl,
Für solchen Gast muß sein.*)

„Zwar hat die Hölle Rachen viele! viele!“

Goethe hatte anfangs den Plan, Mephistopheles wieder vor dem Herrn erscheinen zu lassen, um diesem zu verkünden, er habe die Wette gewonnen. Es würde dies jedoch die Schlußscene in ihrer Wirkung beeinträchtigt haben, und so griff er anstatt dessen zum Rüstzeug der Mysterien, das seinem Zwecke weit besser entsprach. Der offene Höllenrachen, wie man ihn noch immer in manchen katholischen Kirchen und

*) Schlegel's Uebersetzung. A. d. Ü.

Kapellen gemalt sieht, wie auch die Dick- und Dürrteufel — ein grobes, fast sogar gemeines Beiwerk — sind mit Absicht zur Umrahmung einer Scene gewählt, welche im schärfsten Gegensatze zwei verschiedene Prinzipien: — den sich herabneigenden Himmel und die nach oben drängende Hölle im Kampfe um eine Menschenseele, zur Erscheinung bringt.

„Das ist das Seelchen, Psyche mit den Flügeln,
Die rupft ihr aus, so ist's ein garstiger Wurm.“

Diese Satyre bezieht sich sowohl auf die in alten Zeiten üblichen Vorstellungen über Sitz und Aussehen der Seele und die Art und Weise, wie sie dem Körper entweicht, als auch auf verschiedene neuere psychologische Hypothesen.

„Und das Genie, es will gleich obenaus.“

Mephistopheles befiehlt den Dürrteufeln, — in welchem ein (vermuthlich mit Nicolai verwandter) Erklärer ein Symbol der Jesuiten zu erkennen meint — die Seele Faust's in der Luft zu greifen, falls sie den Klauen der über dem Körper wachenden Dickteufel entschlüpfen sollte. In der Verhöhnung des Genies scheint Mephistopheles der vollen Verachtung Luft zu machen, welche die idealen Bestrebungen Faust's ihm einflößen.

„Das Schändlichste, was wir erfunden,
Ist ihrer Andacht eben recht.“

Goethe spricht hier momentan an Stelle des Mephistopheles. Da er fest an eine allumfassende göttliche Macht und Liebe glaubte, so gab es Weniges, was ihm mehr zuwider war, als die Schrecken der aus den theologischen Anschauungen des Mittelalters hervorgegangenen Hölle. Keine Satyre könnte beißender sein, als die Erklärung des Mephistopheles, daß der Glaube der Frommen Gefallen finde an den schlimmsten Höllenqualen, die sich nur ein teuflischer Sinn auszudenken vermöge.

In Hinsicht auf die Erscheinung der Engel heißt es bei Hartung: „Die Glorie, welche sie umgiebt, nennt Mephi-

stopheles einen unwillkommenen Tag, ihren Gesang ein garstiges Geklimper, ein bübisch-mädchenhaftes Gestümper, wie frömmelnder Geschmack sich's lieben mag. Das ist eine Satyre auf so manche Lieder des Herrnhutischen und anderer pietistischer Gesangbücher." Die Richtigkeit der letztern Behauptung ist keineswegs einleuchtend.

„Chor der Engel (Rosen streuend)."

Wundervoll wie die Chöre der Osterfeier im ersten Theile sind, stehen ihnen die Engelschöre dieser Scene kaum an Schönheit nach. Die Rosen, heißt es in der Schlußscene, werden aus den Händen „liebend-heiliger Büßerinnen" gestreut. Sie sind Symbol der Liebe, noch nicht der göttlichen Liebe aber, wie einige Erklärer annehmen. Ich stimme Dr. Gustav Bloede bei, der sie in einem Aufsatz über „die Religions-Philosophie Goethe's"*) „Thaten der Liebe" nennt, mit denen das im Menschen sich offenbarende höchste Prinzip des Guten das Prinzip des Bösen überwindet.

„Engel."

Der Sinn dieses Chors ist klar genug, nicht aber die Sprache. Die letzten vier Verse scheinen sagen zu wollen, daß wahre Worte wie der klare Aether sind, der für die unsterblichen Geisterschaaren überall hin Tag — oder Licht — verbreitet. Die deutschen Erklärer legen den Gesang verschiedentlich aus.

„Chor der Engel."

Während die Teufel sich in grotesker Weise mit den Rosen herumschlagen, sind die Engel noch unsichtbar, nur ihr Gesang dringt aus der Glorie herab. „Weit spitziger als Höllenfeuer" sengen und brennen die himmlischen Rosen und die dienstbaren Teufel erleiden eine Pein, daß sie, Mephistopheles im Stich lassend, kopfüber sich in den links

---

*) Derselbe erschien in R. Lexow's „Deutsch-Amerikanischen Monatsheften" vom März 1866. A. d. Ü.

gähnenden Höllenschlund stürzen. Erst während dieses Gesanges schweben nun die Engel allmälig hernieder.

„Was hält mich ab, daß ich nicht fluchen darf?"

Was immerhin gegen das Grobe und Lästerliche dieser Stelle sich sagen ließe (Julian Schmidt z. B. findet sie grauenhaft), es hätte die Gemeinheit und Blindheit des bösen Prinzips in ein grelleres Licht nicht gestellt werden können. Wie Hiob mit Beulen bedeckt, welche die sengenden Rosen ihm verursacht haben, verliebt er sich in die Engel und ist in dieser lüsternen Stimmung doppelt teuflisch. Die in ihm sich verkörpernde Verneinung erreicht, indem sie mit der Reinheit himmlischer Geister in Widerstreit kommt, eine Höhe, die alles bisher Geahnte übersteigt.

„Unmündiges Volk, du hast mich überrascht."

Mephistopheles meint offenbar, daß die Engel seine Anwandlung „gemeinen Gelüstes" sich zu nutzen gemacht und ihm Faust's Seele entwendet haben. Er versteht den Vertrag nur dem Buchstaben nach, von der erlösenden Macht der Liebe und gemeinnütziger Arbeit hat er nicht den allergeringsten Begriff. Und so verschwindet er, nicht nur in voller Uebereinstimmung mit seinem ursprünglichen Wesen, sondern auch, deutlicher wie bisher im Laufe der Dichtung die urewige Blindheit und Ohnmacht des Bösen darlegend, vor unsern Blicken.

„Heilige Anachoreten."

Ob die Schlußscene gleich in den höheren Regionen des Himmels endet, scheint sie auf Erden zu beginnen. Der Dichter wollte sichtlich eine stetig aufsteigende Stufenleiter des Daseins symbolisch darstellen, wobei der Tod bloß eine Uebergangsstufe, keine tiefe Kluft zwischen zwei verschiedenen Welten ist. An Zelter schrieb Goethe einst: „Wirken wir fort, bis wir, vor oder nach einander, vom Weltgeist berufen, in den Aether zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog,

in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon gewollt und geleistet, väterlich hinzu, so würden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen."

Nach Annahme der bedeutendsten deutschen Erklärer ist die Oertlichkeit der Scene der Montserrat, jener merkwürdige Berg, der einzeln aus der Ebene bei Barcelona sich erhebt.*) Während des Mittelalters ward derselbe von Einsiedlern bewohnt, welche je nach dem Grade gottseliger Vollkommenheit, den sie erreicht, in verschiedene Regionen vertheilt waren. Die Jüngsten hatten ihre Zellen in den mühselig und mit Gefahr zu ersteigenden Felsenpyramiden des Gipfels, während die Aeltern, die schon gewisse Proben bestanden, sich allmälig dem Fuße des Berges näherten, wo die Strenge ihrer Askese abnahm, je mehr sie an Heiligkeit zunahmen. Goethe kehrt diese Ordnung um. Er beginnt bei den Geistern, die das Irdische noch nicht völlig abgestreift, und steigt empor bis über die höchsten Gipfel zum reinen geistigen Aether.

Schnetger bemerkt ebenso richtig als kurz und bündig: „Die ganze Schlußscene zeigt uns weiter nichts, als ein allgemeines Aufwärtsklimmen von Liebenden, denen Liebende die Hand bieten, so daß eine lange Kette entsteht, deren unterstes Glied auf der Erde, deren oberstes in den höchsten Regionen des Himmels haftet, deren unterstes Glied ein noch mit dem Körperlichen schwer belasteter Mensch, deren oberstes Glied die Gottheit ist."

*) Goethe hat vermuthlich in einer Aeußerung hierauf hingedeutet, die nicht zur Aufzeichnung gelangt ist. Ein indirekter Wink findet sich in folgender Stelle eines Briefes, den Wilhelm von Humboldt, nachdem er auf Montserrat gewesen, an Goethe richtete: „Ihre Geheimnisse [ein im Jahre 1785 verfaßtes Gedicht] schwebten mir lebhaft vor dem Gedächtniß. Ich habe diese schöne Dichtung, in der eine so wunderbar hohe und menschliche Stimmung herrscht, immer außerordentlich geliebt, aber erst seitdem ich diese Gegend besuchte, hat sie sich an etwas in meiner Erfahrung geknüpft."

„Pater ecstaticus."

Nach allgemeiner Annahme — welche durch die Gedankenrichtung Goethe's während seiner letzten Lebensjahre bestätigt wird — veranschaulichen die drei Patres verschiedene Arten oder Kundgebungen des frommen gebetsinnigen Gemüths. Diese symbolischen Erscheinungen waren erforderlich, wie man später fühlt, um den plötzlichen Uebergang von der gottlosen Lüsternheit des Mephistopheles zur hohen Erhabenheit, dem „Unbeschreiblichen" des mystischen Schlusses zu vermeiden. Außerdem aber gehören sie mit gutem Rechte in diese höher und höher und immer herrlicher anschwellende Symphonie, deren einziges Thema der Einklang menschlicher und göttlicher Liebe ist.

Da man wußte, daß Goethe zu wirklichen Figuren griff, um mindestens in der Einbildung eine Basis zu haben für seine symbolischen und allegorischen Absichten, so ist viel darüber nachgeforscht worden, wer die Urbilder der Patres seien. Nun ist allerdings die Benennung ecstaticus dem Dyonisius der Karthäuser beigelegt worden und läßt sich dieselbe auch auf St. Antonius, den Einsiedler, anwenden, dennoch ist es nicht wahrscheinlich, daß Goethe die Persönlichkeit des einen oder andern zur Darstellung bringen wollte. Die heilige Theresa wäre eigentlich eine bessere Vertreterin jener Ekstase gewesen, die, wie hier, des Körperlichen sich entäußern und die Seele in verzückter gottseliger Andacht dahinschmelzen möchte.

„Pater profundus."

Der Pater ecstaticus dürfte wohl die Andacht veranschaulichen, welche in Erhebung des Gemüths und gottseligem Gefühl besteht, der Pater profundus aber die, welche dem Geiste sich mittheilt, die Dinge symbolisch auffaßt, die Schranken empfindet, welche die Sinne uns auferlegen und der göttlichen Wahrheit als höchster Erkenntniß zustrebt. Der Pater Seraphicus endlich möchte die Andacht vorstellen, welche in reinster, selbst entäußernder Gluth die ganze Seele einnimmt.

Der Name Pater profundus gehört dem englischen Gottesgelehrten Thomas von Bradwardyne, aber auch dem Stifter des Cistercienserordens, Bernhard von Clairvaux, der zwei Jahrhunderte vor Jenem lebte. Eine Parallele hier ziehen zu wollen ist überflüssig, da sie in beiden Fällen nicht befriedigen würde.

„Pater Seraphicus.“

Dieser Name wurde dem heiligen Franz von Assisi beigelegt, der Goethe auch vielleicht hier vorschweben mochte, ohne daß er an dessen Lebensgeschichte anknüpfte. Dante erwähnt seiner im Paradiso (XI.)

„Chor seliger Knaben.“

Diese Knaben, welche der Dichter „mitternachtsgeborne“ nennt, sind die Seelen solcher, die bei der Geburt starben, also eben nur zum Leben erwacht waren, um, ohne zu körperlichem oder geistigem Bewußtsein zu gelangen, ihm wieder entrissen zu werden. Der Sinn scheint der zu sein, daß sie in der Geisterwelt ein unentwickeltes Dasein führen, — mit andern Worten, daß sie in dem aufsteigenden Stufengang des Lebens eine Sphäre verfehlt haben und nur die Freude am Dasein empfinden („allen ist das Dasein so gelind“), ohne die Kenntniß zu besitzen, aus der das Streben und Trachten nach dem was höher und erhabener ist, entspringt.

„Er nimmt sie in sich.“

Folgende Stelle findet sich in einem 1806 von Goethe an Wolf, den Verfasser der berühmten „Prolegomena in Homerum“ gerichteten Brief: „Warum kann ich nicht sogleich — mich wie jene swedenborgischen Geister, die sich manchmal die Erlaubniß ausbaten, in die Sinneswerkzeuge ihres Meisters hineinzusteigen und durch deren Vermittlung die Welt zu sehn, mich auf kurze Zeit in Ihr Wesen versenken und demselben die beruhigenden Ansichten und Gefühle mittheilen, die mir die Betrachtung Ihrer Natur einflößt?“

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."

Eckermann schreibt im Juni des Jahres 1831: „Wir sprachen sodann über den Schluß, und Goethe machte mich auf die Stelle aufmerksam, wo es heißt:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen,
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben theilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schaar
Mit herzlichem Willkommen.

„In diesen Versen, sagte er, ist der Schlüssel zu Faust's Rettung enthalten. In Faust selber eine immer höhere und reinere Thätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.

„Uebrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich, bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen, durch die scharf umrissenen christlichen-kirchlichen Figuren und Vorstellungen, eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte."

„Die innige Liebe nur
Vermag's zu scheiden."

Mit dieser Strophe wollte Goethe jedenfalls ausdrücken, daß die Engel, welche Faust's Unsterbliches, das von den Erdenspuren noch nicht gereinigt ist, emportragen, nicht im Stande sind, das Zeitliche vom Geistigen zu trennen, da beides während des irdischen Lebens sich auf's engste vermischt, daß nur die ewige Liebe dies vollbringen könne. Die Seele Faust's wird nun den seligen Knaben übergeben.

„Doctor Morianus."

In diesem Namen wollen einige den Marianus Scotus erkennen, der, ein Eremit, 1086 starb. Andere wieder halten ihn für den himmlischen Namen Faust's, ob dieser gleich zum Zustand der Seligen noch nicht erwacht ist. Daß nach den Patres die Doktorwürde folgt, ist auffällig und läßt, obwohl der Charakter keinen andern Zweck zu haben scheint, als das Nahen der Mater Gloriosa zu schildern, eine besondere Absicht vermuthen, zumal da alles hier Gesagte eben so schicklich im Munde des Pater Seraphicus gewesen wäre.

„Mater Gloriosa schwebt einher."

Es ist leicht verständlich, warum Goethe in dieser mystischen Liebes-Symphonie die heilige Jungfrau zur Vertreterin der gnadenreichen, allerbarmenden Liebe Gottes gewählt hat. Die kirchliche Umrahmung, die ihm dazu diente den Symbolismus der Scene zum Ausdruck zu bringen, forderte diese Abweichung vom „Prolog im Himmel." Der Dichter ist mehrfach getadelt worden, daß er die heilige Jungfrau „Göttin" nennt, da es dem Gebrauch der katholischen Kirche fremd sei: — als ob er mit der von letzterer entlehnten Form auch zugleich den Geist derselben verbinden müßte. Demungeachtet sieht Wilhelm von Schütz*) in dieser Scene den Beweis, daß die „palliativen Dürftigkeiten des Protestantismus" Goethe unbefriedigt ließen und er am Schlusse seines Lebens fast bis zum Katholizismus gelangt sei! Auf der andern Seite führt Dr. J. Bärens**) für beinahe jede einzelne Stelle der Scene entsprechende Bibelsprüche aus dem neuen Testamente an, und Pfarrer Cludius behauptet, „daß die Fausttragödie eine Sphinx sei,

*) Goethe's Faust und der Protestantismus, Manuscript für Katholiken und Freunde. Bamberg, 1844.

**) Der zweite Theil und insbesondere die Schlußscene der Goethe'schen Fausttragödie. Hannover 1854.

deren Räthsel nur von dem in die christlichen Mysterien Eingeweihten gelöst werden."*) Zählt man zu diesen Ansichten noch die eines französischen Kritikers, daß die Faustdichtung ein „Evangelium des Pantheismus" sei, so läßt sich hieraus abnehmen, wie hoch über alle religionsparteilichen und konfessionellen Schranken sich erhebend der Goethe'sche Geist war.

„Magna peccatrix."

Maria Magdelena und die Samariterin bedürfen keines erläuternden Wortes. Von der Aegyptischen Maria erzählen die Acta Sanctorum, daß sie ein sündiges Weib aus Alexandrien war, das, nachdem es siebzehn Jahre lang dem Laster gelebt, sich einer Pilgerfahrt nach Jerusalem anschloß. Dort, als sie die Schwelle der Kirche überschreiten wollte, wurde sie von einem unsichtbaren Arm zurückgestoßen. Das Gefühl ihrer Verworfenheit trat plötzlich vor ihre Seele, sie kniete weinend vor dem Muttergottesbilde nieder und unsichtbare Hände schienen sie dann emporzuheben und in den Tempel zu führen. Als darauf eine Stimme zu ihr sagte: „Gehe hin über den Jordan, dort wirst du Ruhe finden", begab sie sich in die Wüste, wo sie achtundvierzig Jahre zubrachte, ohne ein menschliches Wesen zu sehen. Erst gegen Ende ihres Lebens kam ein Mönch daher; dieser brachte ihr das letzte Abendmahl, und als sie starb, ließ sie für ihn eine Schrift im Sande zurück.

Diese drei sündigen, aber reuigen und zur Herrlichkeit eingegangenen Frauen sind Gretchen's Fürbitterinnen, deren Seele bisher nicht zu den höchsten Sphären Zulaß gefunden.

„Una Poenitentium."

Gretchen schaut im Antlitz der Mater Gloriosa ihre volle, wenn auch in Worten nicht ausgesprochene Vergebung,

---

*) Goethe's Faust als Apologie des Christenthums.

und ihr Gebet, welches früher (1. Theil 18. Scene) ein Schrei verzweiflungsvollsten Jammers war, wird hier tief-innerlicher Jubel. Die seligen Knaben nähern sich, die unsterbliche Seele Faust's emportragend, die, zum Bewußtsein des neuen Daseins allmälig erwachend, Jene bereits überwächst. Er, der im Leben so viel gelernt, soll nun endlich sie belehren. Gretchen, kein unwissendes Geschöpf mehr, sondern eine erleuchtete Seele, schaut das Wesen Faust's, das, jetzt erlöst, von den irdischen Hüllen sich befreiend, „der heiligen Schaar" immer ähnlicher wird, in ursprünglicher Schönheit und Glorie.

„Chorus mysticus."

Nicht als Ergänzung des „Prologs im Himmel", noch als Lösung des dort gestellten Problems dürfen die Schlußverse des wunderbaren Dramas aufgefaßt werden. In fast ausschließlicher Beziehung zur Schlußscene stehend, scheinen sie bestimmt, durch geheimnißvolle Andeutung des zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre bestehenden wechselseitigen Verhältnisses beide in Verbindung zu bringen.

Die Liebe ist die allerlösende Macht auf Erden wie im Himmel, und dem Menschen offenbart sie sich in ihrer höchsten Reinheit und Vollkommenheit im Weibe.*) So ist sie während des vergänglichen Lebens hier auf Erden nur das

*) In einem Briefe, den der Verfasser kurz vor der Herausgabe seiner Uebersetzung des Faust an R. H. Chittenden (selbst ein Faustkenner) in Brooklyn richtete, äußerte er sich über den Ausdruck „das Ewigweibliche" folgendermaßen: „Ich weiß es wohl, daß die Kritiker das Wort als Sinnbild der göttlichen Liebe verstehen, ich aber betrachte es als solches erst in zweiter Linie, und bringe es vielmehr mit dem Vers: ‚Wenn er dich ahnet, folgt er nach' in Verbindung. Goethe's Anschauungen waren ethisch-philosophischer, niemals theologischer Art. Ich meine, er wollte vornehmlich sagen, daß hier wie dort das weibliche Element das männliche anzieht, daß die Liebe eine ewige, läuternde und erlösende Kraft ist. Diese Auffassung harmonirt mit dem Heranziehen Gretchen's und dem eben von mir angeführten Verse. A. d. Ü.

Symbol ihres göttlicheren Wesens; das wozu die Liebe sich zu erheben vermag — und was sie auf Erden nie erreichen kann — wird dort, im höhern Leben, zur Wirklichkeit. Der Geist der Liebe, welcher im Weibe sich hier zu erkennen giebt, zieht auch dort uns (wie Gretchen die Seele Faust's) zu immer höheren Sphären hinan.

Anhang.

Anhang I.

Die Faustsage.

Der langsame Fortschritt, welchen die neuerwachte Wissenschaft in Deutschland, Frankreich und Italien machte, gab der unwissenden Menge Anlaß, viele der in jener auftretenden Männer für Zauberer zu halten, die dann allmälig die Namen Virgil's, Merlin's und anderer seit Jahrhunderten im Volksglauben lebender Wunderthäter verdrängten. Raymund Lully, Roger Bacon, Paracelsus, Cornelius Agrippa, der Abt Tritheim und noch manche andere eifrige, obwohl mit unklarem Forschergeist begabte Gelehrten standen im Rufe, mit bösen Geistern im Bunde zu sein, und ihre Namen wurden Sammelpunkte für alle möglichen im Volke zerstreuten Märchen. Die Bewegung, welche im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Gedanken und Gemüther der Menschen ergriffen hatte, war den Sagen von wunderbaren und geheimnißvollen Dingen besonders günstig, selbst die aufgeklärtesten Denker konnten sich dem Glauben an gewisse überirdische Kräfte nicht ganz entziehen. Ist doch Melanchthon sogar unser glaubwürdigster Zeuge dafür, daß eine solche Persönlichkeit wie der Faust der Sage wirklich gelebt hat.

Daß es im fünfzehnten Jahrhundert noch eine zweite Person dieses Namens, die einigen Ruf besaß, gegeben habe, ist freilich nicht unmöglich. Ein berüchtigter Prahler, Georg Sabellicus, dessen der Abt Tritheim 1509 erwähnt, nannte sich Faustus minor. Der Name Faust (soviel wie

glücklich, von gutem Omen, bedeutend) war kein ungewöhnlicher, er war auch der Taufname des jüngeren Socinus, der in Polen die unitarische Lehre verbreitete und den Einige durchaus grundlos für den Faust der Sage haben ausgeben wollen, denn er wurde erst 1539 geboren. Der Johann Faust der Volkssage, der unstreitig eine wirkliche Persönlichkeit war, kam zur Welt gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in dem Städtchen Knittlingen bei Maulbronn im Württemberg'schen. Seine Eltern waren dürftige Leute, das Erbe eines reichen Verwandten aber machte es ihm möglich, Medizin zu studiren. Er bezog die Universität zu Krakau (wo er möglicherweise sein Doktordiplom erhielt), studirte dort Magie, die damals öffentlich vorgetragen ward, und scheint darauf viele europäische Länder durchreist zu haben. Von Manlius, dem Schüler Melanchthon's, erfahren wir, daß dieser Letztere folgendes über Faust berichtete: „Er entwischte aus unserer Stadt Wittenberg, als der vortreffliche Fürst, Herzog Johann, den Befehl gegeben, ihn gefangen zu nehmen. Auf ähnliche Weise soll er auch von Nürnberg entkommen sein. . . . Dieser Zauberer Faustus, eine schändliche Bestie, eine Kloake vieler Teufel, prahlte, den kaiserlichen Heeren in Italien durch seine Magie zu ihren Siegen verholfen zu haben."

Ein anderes Zeugniß über Faust findet sich im Index Sanitatis des Arztes Philipp Begardi, ein Werk, welches 1539 zu Worms erschien. Dort heißt es: „Dann er ist vor etlichen jaren vast durch alle landtschafft, Fürstenthumb vnd Königreich gezogen, seinen namen jederman selbs bekant gemacht, vnn seine grosse kunst, nit alleyn der artznei, sonder auch Chiromancei, Nigramancei, Visionomei, Visiones imm Cristal, vnn dergleichen mehr künst, sich höchlich berümpt. Vnd auch nit alleyn berümpt, sondern sich auch einen berümpten vnd erfarenen meyster bekant vnnd geschriben. Hat auch selbs bekant, vnd nit geleugknet, daß er sei, vnnd heiyß Faustus, damit sich geschriben Philosophem Philosophorum etc. Wie vil aber mir geklagt haben, daß sie von jm seind betrogen worden, deren ist eyn grosse zal gewesen."

Ein dritter Zeuge ist der Theologe Johann Gast der in seinen sermones conviviales erzählt, wie er mit Faust zu Basel gespeist habe. Nachdem er erwähnt, daß zwei Teufel in Gestalt eines Hundes und Pferdes ihm aufgewartet, fährt er fort: „Der Elende hatte ein schreckliches Ende: der Teufel erwürgte ihn. Seine Leiche lag auf der Bahre immer auf dem Gesichte, obgleich man sie fünfmal umgedreht hatte.“ Das Letztere wiederholte Gast vermuthlich nur gerüchtsweise, denn Faust scheint allmälig in Vergessenheit gerathen zu sein, so daß die mit seinem Ende zusammenhängenden Umstände aller Glaubwürdigkeit entbehren. Wie aus Melanchthon's gelehrten Gesprächen und aus Luthers „Tischreden“ zu ersehen ist, glaubten diese Beiden, wie auch fast ohne Ausnahme alle sonstigen protestantischen Geistlichen jener Zeit, an einen persönlichen und sichtbar erscheinenden Teufel, der sich damals besonders viel mit ihnen zu schaffen machte. Luther beschreibt sogar die Art und Weise, wie er vom Teufel heimgesucht ward mit einer Natürlichkeit, wie sie heutzutage nicht möglich ist. Unter dem gewöhnlichen Volke trat dieser Glaube, wie begreiflich, in einer weit rohern und bestimmtern Weise auf. Das herumziehende Leben, welches Johann Faust als Arzt und Nekromant führte, konnte nicht verfehlen, seinem Namen eine weite Verbreitung zu verschaffen. Schon der Aufenthalt in Wittenberg und die Erwähnung, welche ihm in den drei oben genannten Werken zu Theil wird, war geeignet, ihn vor Anderen seiner Art auszuzeichnen, und so kam es, daß, wie der Magnet das Eisen anzieht, um seinen Namen herum sich alles schaarte, was bisher von gefabelten Teufelsbündnissen, Zauberkünsten und Strafgerichten von Mund zu Mund gegangen war.

Die verschiedenen Zauberbücher, welche unter dem Titel „Faust's Höllenzwang“ bekannt sind, wurden, nachdem Faust's Name allgemein verbreitet war, mit falschen Jahreszahlen herausgegeben und sind sonach als Zeugnisse von keinem Werth. Ebenso grundlos ist auch die Annahme,

welche Faust und den Gehülfen Gutenberg's, Namens Fust, zu ein und derselben Person machen möchte.

Das älteste, die Faustsage behandelnde Volksbuch ist das 1587 in Frankfurt a. M. von Spieß herausgegebene. Der Titel desselben lautet: „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auf eine benandte zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltzame Abenthewr gesehen, selbs angerichtet vnd getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrertheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften, allen hochtragenden fürwitzigen vnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abschewlichen Exempel vnnd trewhertziger Warnung zusammengezogen, vnnd in Druck verfertigt. Jacobi 1111. Seydt Gott vnderthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch.“ Das Buch muß unverzüglich einen großen Absatz gefunden haben, denn schon 1588 erschien eine zweite Auflage. In diesem Jahre kam auch eine niederdeutsche Bearbeitung in Lübeck und eine den Gegenstand behandelnde englische Ballade heraus; eine englische Uebersetzung folgte 1590, zwei holländische Uebersetzungen 1592 und eine französische 1598. Jene englische Uebertragung lieferte Marlowe den Stoff für seine Fausttragödie, die 1593, seinem Todesjahre, zum ersten Mal scheint in London auf die Bühne gekommen zu sein. Gedruckt wurde sie 1604, auch gehörte sie zweifellos mit zu den Stücken, welche die herumziehenden englischen Komödianten in Deutschland aufführten.

Die holländische Uebersetzung führt Jahreszahlen an, die scheinbar keinen andern Grund haben, als der Geschichte größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Das Geburtsjahr Faust's wird als 1491 angegeben; den ersten Bund mit dem Teufel, auf siebzehn Jahre, soll er am 23. Oktober 1514, den zweiten, auf sieben Jahre, am 3. August 1531 eingegangen sein, und am 23. Oktober 1538 soll ihn schließlich zur Mitternacht der Teufel abgeholt haben. Die beiden mystischen Zahlen 17 und 7 machen zusammen die Frist von vierundzwanzig Jahren aus, welche Zahl an und für sich keine

mystische ist. In der englischen Uebersetzung wird das Dorf Kindling in Schlesien als Geburtsort Faust's genannt, das alte Frankfurter Faustbuch aber führt das Dorf Roda bei Weimar als denselben an.

Dieses Volksbuch berichtet, gleichwie Melanchthon, daß Faust zu Krakau studirt und sich als Arzt und Schwarzkünstler hervorgethan habe. Es erzählt, wie Faust zur Nachtzeit den Teufel im Spesser Walde beschwor. Der böse Geist erscheint ihm darauf in seiner Wohnung, wo drei verschiedene Disputationen stattfinden, und er sagt, sein Name sei Mephostopheles. Der Vertrag wird sodann auf einen Zeitraum von vierundzwanzig Jahren festgestellt. Als Faust sich mit einem spitzigen Messer eine Ader in der Hand aufsticht, um den Vertrag unterzeichnen zu können, bildet das herausfließende Blut die Worte: „O Homo fuge, das ist: O Mensch fleuhe vor jhme.“ Mephistopheles dient ihm anfangs in Gestalt eines Mönchs, er versieht ihn mit Speise und Wein aus dem Keller des Bischofs von Salzburg und anderer Prälaten und mit reichen Gewändern aus den Verkaufshallen von Augsburg und Frankfurt, so daß Faust und dessen Famulus Christoph Wagner in größter Ueppigkeit leben. Nach kurzem fühlt Faust den Wunsch sich zu verehelichen, was ihm jedoch Mephistopheles keineswegs gestattet, da die Ehe, wie er sagt, Gott wohlgefällig und deshalb gegen den Vertrag wäre. In diesem Zug der Sage macht sich deutlich der Einfluß der Reformation bemerkbar, auch liegt eine starke Absichtlichkeit darin, daß der böse Geist in Gestalt eines Mönchs erscheint. Dazu sollte Wagner der Sohn eines katholischen Priesters gewesen sein, den Faust als fünfzehnjährigen Knaben zu sich genommen und erzogen habe.

Es folgt nun eine Reihe von Kapiteln, in denen Faust den Mephostopheles über Dinge wie die Erschaffung der Welt, die Jahreszeiten, Planeten, die Hölle und die vornehmsten Geister derselben befragt, worauf er in die Letztere auf einem Drachengespann hinabfährt. Als er nachher die verschiedenen Länder der Erde zu sehen wünscht, verwandelt

sich Mephostopheles in ein Pferd, „doch hat er Flügel wie ein Dromedari", und fliegt mit ihm durch die Luft. So bereisen sie alle Länder Europa's und gelangen endlich auch nach Rom, wo Faust drei Tage lang sich unsichtbar im Vatikan aufhält. So oft der Papst das Zeichen des Kreuzes macht, bläst er ihm in's Gesicht, ißt ihm die Speisen von der Tafel weg und trinkt ihm seinen Wein aus, bis zuletzt der Papst mit allen Glocken läuten läßt, damit der böse Zauber von ihm weiche. Darauf geht Faust nach Konstantinopel, wo er sich beim Sultan für Mohamed ausgiebt und herrlich und in Freuden lebt. Dann besucht er Aegypten, Marokko, die Orkney-Inseln, Skythien, Arabien, Persien und schließlich erspäht er von dem höchsten Gipfel „der Insel Caucasus" einen Fernblick auf den Garten des Paradieses. Nach Deutschland zurückgekehrt, geht er an den Hof Karl V. zu Innsbruck und läßt, auf Verlangen des Kaisers Alexander den Großen und dessen Gemahlin vor diesem erscheinen. Auch von vielen Schwänken ist die Rede, die er an den Rittern des Kaisers ausübte.

Der übrige Theil des Buches handelt hauptsächlich von den Possen und Zauberkünsten, die er in Leipzig, Erfurt, Gotha und andern Städten trieb. Hierin aber ist er mehr wie Eulenspiegel, als der wißbegierige Student, der zu Krakau an sich nahm „Adlers Flügel" und „wolte alle Gründ am Himmel vnd Erden erforschen." Er verschlingt ein Gespann Pferde und ein Fuder Heu, schlägt Köpfe ab und setzt sie wieder auf, läßt am Christtag Blumen in seinem Garten blühen, zapft Wein aus der Tischplatte, ruft vor einer Studentenschaar die griechische Helena aus der Unterwelt herauf, und erweist sich überall als einen muntern, lustigen Gesellen, der voller Schwänke steckt, seine Zauberkraft aber ebenso oft zu gutem als zu bösem Endzweck ausübt. Im vierundzwanzigsten Jahre des Vertrags endlich führt Mephostopheles ihm die griechische Helena zu; er ist von ihrer Schönheit entzückt, behält sie bei sich und hat einen Sohn von ihr, den er Justus Faustus nennt. An dem Tage, wo seine Frist um ist, begiebt sich Faust mit

einer Anzahl Studenten in das Wirthshaus zu Rimlich, bei Wittenberg. Dort überfällt ihn Abends eine tiefe Schwermuth, er hält eine Anrede an die Studenten, bezeigt große Reue und erklärt sich bereit, dem Teufel seinen Leib zu überlassen, wenn seine Seele nur zu retten wäre. Zu Mitternacht erhob sich ein schrecklicher Sturmwind, den nächsten Morgen aber fand man die blutigen Ueberreste Faust's derartig zerrissen und zerfleischt in seiner Kammer, daß Wände und Fußboden damit befleckt waren. Helena und ihr Kind waren verschwunden. Faust hatte Wagner zu seinem Erben eingesetzt und ihm unter anderm auch ein Wohnhaus in der Stadt Wittenberg hinterlassen.

Der große Anklang, den das Faustbuch fand, veranlaßte Widman zu seiner ausführlicheren und höher hinauswollenden Bearbeitung der Sage, ein Werk, welches 1599 in Hamburg unter dem Titel erschien: „Warhafftige Historien von den grewlichen und abschewlichen Sünden vnd Lastern, auch von vielen wunderbarlichen vnd seltzamen abentheuren: So D. Johannes Faustus Ein weitberuffener Schwartzkünstler und Ertzzauberer, durch seine Schwartzkunst, biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben. Mit nothwendigen Erinnerungen vnd schönen exempeln, menniglichem zur Lehr vnd Warnung außgestrichen vnd erklehret, durch Georg Rudolff Widman." Der Verfasser hält sich ziemlich genau an das alte von Spieß veröffentliche Faustbuch, fügt aber viele neue Anekdoten hinzu und erzählt mit größerer Umständlichkeit. Statt drei Disputationen zwischen Faust und Mephistopheles hat er deren zehn und auf jede derselben — wie überhaupt auf jedes Kapitel — folgt ein weitschweifiger theologischer, „Erinnerung" benannter Discurs. Diese Erinnerungen sind pedantischer und entschieden protestantischer Art; jede Gelegenheit wird ergriffen die Laster Faust's durch ähnliche vom Papst und der römischen Kirche gegebene Beispiele zu belegen. Der Name des Famulus ist in Johann Wäyger umgeändert, und einige in Luthers Tischreden vorkommende Geschichten werden auf Faust übertragen, weshalb auch dieses Faustbuch unter den Gelehrten nicht so

hoch geschätzt wird, wie das an die Volkssage sich strenger haltende Spieß'sche Buch.

Eine neu durchgesehene, aber nicht verbesserte Auflage des Widman'schen Hauptwerks wurde 1674 von Dr. Pfitzer in Nürnberg publicirt, wodurch die ziemlich in Vergessenheit gerathene Sage wieder in Aufnahme kam, so daß in wenig Jahren mehrere Auflagen erschienen. Um diese Zeit trat auch Faust auf dem Marionettentheater auf, und es wurde so die Sage von ihm über ganz Deutschland verbreitet.

Ein Faustbuch noch ist erwähnenswerth. Es ist dies eine kürzere Bearbeitung der Sage, die einen lebendig erzählenden Stil besitzt und im Jahre 1728 in Frankfurt und Leipzig herauskam. Der Titel lautet: „Des durch die gantze Welt beruffenen Ertz-Schwartz-Künstlers und Zauberers Doctor Johann Faust's mit dem Teufel aufgerichtetes Bündniß, darinnen dessen abentheuerlicher Lebenswandel und mit Schrecken genommenes Ende alles aufs deutlichste beschrieben wird. Anitzo wiederum aufs neue übersehen, in einer beliebten Kürtze zusammen gezogen, und allen vorsetzlichen Sündern zu einer hertzlichen Vermahnung und Warnung zum Druck befördert von einem Christlich Meynenden." Dieses seltsam anmuthende Faustbuch war jedenfalls, ebenso wie das Widman'sche, Goethe bekannt gewesen. Es war das letzte Mal, daß die Sage volksthümlich auftrat; von da an bahnte sie sich allmälig den Weg in die Dichtung.

Auf das alte Faustbuch folgte 1594 eine Lebensbeschreibung Christoph Wagner's, den der Teufel in Gestalt eines den Namen Auerhahn führenden Affen bediente. Die Geschichte ist augenscheinlich der Faustsage nachgebildet. Es handelt sich darin gleichfalls um einen Bund mit dem Teufel, um Zaubereien, Abenteuer und Luftreisen, denen sich ein gleich tragisches Ende anschließt. Dieses Buch wurde noch im nämlichen Jahre ins Englische übersetzt und bald darauf ins Holländische, eine neue deutsche Auflage aber scheint es nicht bis 1712 gegeben zu haben, wo das Original mit einigen Zusätzen in Berlin wieder im Druck erschien.

Die Faustsage trägt unverkennbar den Stempel des sechzehnten Jahrhunderts — des Aberglaubens, der Ueberzeugungen, Kämpfe und Feindseligkeiten, die damals herrschten, — an sich; das eigenthümliche, halb aus Genie und halb aus Betrug zusammengesetzte Individuum, das den Namen Faust führte, mußte wohl damals so gut wie jetzt ein Bild sein der dunkeln, auf das Uebersinnliche gerichteten Triebe, die im Volksgemüth rastlos thätig sind. Durch alle rohen und abgeschmackten Ansätze der Sage hindurch macht sich beständig das allgemeine Sehnen nach unerreichtem Wissen oder vorenthaltenen Rechten fühlbar. Trotz aller Widman'schen „Erinnerungen" und der guten Absichten des „Christlich Meynenden" ist es sehr zweifelhaft, ob die in Faust's Ende enthaltene Moral je im Stande war, die Sympathie für den Muth des Letzteren und die Bewundrung dessen, was er vermocht, im Volke zu unterdrücken. Die Sage enthält Elemente, deren Werth selbst dem kurzsichtigsten Dichter erkennbar sein müßte, und die dennoch dem erhabensten Genius das Geständniß entlocken können, daß sie über sein Gestaltungsvermögen hinaus gehen. Es ist keins der geringsten Verdienste Goethe's, daß er, obwohl in seiner Jugend aus „allen Zipfeln Deutschlands Fauste angekündigt waren", des bereits von geringen Talenten abgenutzten Gegenstandes sich bemächtigte und ihn sein eigen machte für immer.

Anhang II.

Die Chronologie des Faust.

Der Faust ist das einzige große Erzeugniß der Dichtung, welches einer Biographie bedarf. Er war der erste Sprosse des Goethe'schen Geistes und der letzte, den des Dichters Hand berührt hat. Mit den zunehmenden Jahren seines Erzeugers gleichmäßig heranwachsend, spiegelt sich in ihm dessen reiches Wissen und vielfältige Erfahrung: während daher der Grundgedanke einfach und groß ist und von Anfang bis zu Ende in sich zusammenhängt, umfaßt das Werk selbst eine solche Verschiedenartigkeit des Stils, eine solche Menge einzelner und nicht immer verwandter Bestandtheile, daß es zur Anleitung des Lesers dienlich ist, die einzelnen Theile chronologisch zu ordnen.

Nachdem Goethe von Leipzig heimgekehrt war und er während seiner fast ein Jahr anhaltenden Krankheit mit Fräulein von Klettenberg sich über religiöse Gegenstände besprach, wie auch mit kabbalistischen und alchemistischen Studien sich abgab, bemächtigte sich das Faustthema, das ihm bereits seit den Kinderjahren durch das Puppenspiel bekannt gewesen, seiner Einbildungskraft, um fortan nicht wieder von ihm zu weichen.*) Er trug die Faustidee bei sich als er

*) Die Vorwehen der Sturm- und Drangperiode, welche zu dieser Zeit sich bereits durch ganz Deutschland fühlbar machten, waren Veranlassung, daß die Aufmerksamkeit der Dichter sich auf Faust richtete, als eines Stoffes für die dramatische Kunst. Lessing war der Erste, der ihn benutzte, von seiner Fausttragödie aber sind nur die Bruchstücke einiger Scenen bis auf uns gekommen. Das

nach Straßburg ging, verbarg sie vor Herder, mit dem er während 1770—71 in engem Verkehr stand, und schob die Ausführung einstweilen auf, um sein großes Erstlingswerk „Götz von Berlichingen“ zu schreiben. Den Sommer darauf brachte er in Wetzlar zu, doch begab er sich an den „Werther“, der das Resultat seines dortigen Aufenthaltes war, nicht vor dem folgenden Jahre. „Der Faust“, äußerte er gegen Eckermann, „entstand mit meinem Werther“ [im Manuscript?]. So hatte der Gedanke, den er im zwanzigsten Jahre gefaßt, sich vier Jahre lang in seinem Geiste herangebildet, ehe ein Wort davon niedergeschrieben wurde. Gotter, dessen Bekanntschaft er in Wetzlar gemacht, schrieb ihm im Sommer des Jahres 1773 einen Brief in Versen, worin er sagt: „Schick' mir dafür den Doktor Faust, sobald dein Kopf ihn ausgebraust.“

Es ist unwahrscheinlich, daß mehr als das erste Selbstgespräch im Jahre 1773 niedergeschrieben ward. Im darauffolgenden Jahre möchten vielleicht eine oder zwei der ersten

---

Werk war vor seiner Reise nach Italien (1775) vollendet und, in ein Kistchen verpackt, von Dresden nach Leipzig gesandt worden, wo es verloren ging. Der Hauptmann von Blankenburg, der das Manuscript der Tragödie gesehen hatte, schrieb 1784 darüber wie folgt: „So viel mir bekannt ist, unternahm er [Lessing] die Umarbeitung — vielleicht auch nur die Vollendung — seiner Arbeit zu einer Zeit, wo aus allen Zipfeln Deutschlands Fauste angekündigt waren, und sein Werk war, meines Wissens, fertig. Man hat mir mit Gewißheit erzählt, daß er, um es herauszugeben, nur auf die Erscheinung der übrigen Fauste gewartet habe.“

Von diesen andern Fausten erschien einer in München 1775, ein anderer in Mannheim 1776, der des Malers Müller 1778, ein Faustfragment von Lenz 1777 und ein fünfter Faust in Salzburg 1782. In den zwischen dem Erscheinen des Goethe'schen Faustfragments und des vollendeten ersten Theiles (1808) mitten inne liegenden Jahren kamen neun verschiedene neue Fauste heraus, und zwischen dem Jahre 1808 und der Veröffentlichung des zweiten Theils des Goethe'schen Faust, 1832, erschienen noch andere vierzehn! Während der Zeitperiode also, welche Goethe auf die Ausführung seiner eigenen Idee verwandte, ward der Stoff der Faustsage, mit Hinzuzählung Lessing's, von neunundzwanzig verschiedenen Autoren behandelt!

Scenen mit Gretchen hinzugekommen sein, denn als Klopstock im September 1774 nach Frankfurt kam, las ihm Goethe die „neuesten Scenen“ vom Faust vor, die der ältere Dichter herzlich lobte, ob er gleich später, nachdem sie im Druck erschienen, sich geringschätzig über sie äußerte. Im Januar des Jahres 1775 las Goethe alles, was er bis dahin am Faust gedichtet, seinem Freunde Jacobi vor, der 1791, auf das eben erschienene „Fragment“ sich beziehend, an Jenen schrieb: „Von Faust kannte ich beinahe schon alles, und eben deswegen hat er doppelt und dreifach auf mich gewirkt. Wie ich vor sechszehn Jahren fühlte, und wie ich jetzt fühle, das wurde eins!“ Außer der Dom- und Kerkerscene wurden beinahe alle Scenen, in denen Gretchen vorkommt, wie auch „Auerbach's Keller“, und das Gespräch mit dem Schüler, im Frühjahr 1775 gedichtet. Es scheint außer Zweifel, daß Merck gleichfalls Einsicht in das Manuscript hatte, und daß Goethe's Plan kein Geheimniß im Kreise seiner Freunde war. Zu Ende 1774 schreibt der Berliner Verleger Mylius an Merck, daß er Goethe für das Manuscript von „Stella“ zwanzig Thaler zu schicken bereit sei, daß er aber fürchte, es werde dann „das folgende Stück fünfzig Thaler und Dr. Faust vielleicht hundert Louisd'or kosten.“

Goethe äußerte: „Ich brachte ihn [den Faust] im Jahre 1775 mit nach Weimar. Ich hatte ihn auf Postpapier geschrieben und nichts daran gestrichen; denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte.“ In dieser Verfassung las er das Manuscript im Weimar'schen Hofkreise vor, zu welchem damals Wieland, Knebel und Musäus gehörten. So weit es sich feststellen läßt, enthielt es die erste Hälfte der 1. Scene, die letzte Hälfte der 4. Scene, und die nachfolgende Scenenreihe bis zur 18. Scene („Dom“) mit Ausnahme der 6. („Hexenküche“) und der 14. („Wald und Höhle“). Außer diesen enthielt es vermuthlich mehrere Scenen, die bei Veröffentlichung des Fragments weggelassen, sowie eine (die 23., in Prosa), welche viele Jahre nachher wieder eingeschaltet wurde. Auch war scheinbar der Plan des Ganzen

um diese Zeit, wenn auch nur in ganz leichten Umrissen, vorhanden. Die Entwickelung desselben indeß stockte von jetzt an auf lange Zeit, was freilich nicht auf jenes Wachsthum sich erstreckte, welches ungeachtet vielfacher anderer Leistungen im Stillen und unbewußterweise stetig vor sich ging. Die schöpferischen Gedanken eines jungen Dichters eilen stets seiner Darstellungskraft voraus, ein guter Schutzengel aber sorgt dafür, daß sie nicht zur Ausführung gelangen bis der rechte Augenblick erschienen ist.

Im Jahre 1780 dichtete Goethe, nachdem er Iphigenia auf Tauris vollendet und sein Inneres noch vom griechischen Geiste erfüllt war, an der „Helena", für den zweiten Theil des Faust. Es scheint keinem Zweifel zu unterliegen, daß er das Manuscript hiervon dem Herzog Karl August, der Herzogin Mutter, Herder und Knebel vorlas, diese Scenen aber müssen nachher unterdrückt worden sein, denn die gegenwärtige „Helena" ist sicherlich späteren Ursprungs. Dies ist aber auch der einzig sichere Nachweis, daß zwischen 1775 und 1788 etwas an der Dichtung geschah.

Die Reise nach Italien war nicht nur die Erfüllung eines längst gehegten Wunsches, sie war auch das nothwendige Befreiungsmittel von den verdrießlichen Obliegenheiten, welche die Stellung in Weimar Goethe auferlegte. Er machte sich mit Gewalt von den Staatsgeschäften los, um sich für die Dichtung neue Kraft zu holen, und der Umstand, daß er aus Furcht, sein Vorhaben vereitelt zu sehen, es vor Jedermann, mit Ausnahme des Herzogs, geheim hielt, zeigt wie groß sein Sehnen war und wie sehr ihn verlangte, seinem bisherigen Leben zu entkommen. Es war der alte Aberglaube, der gebietet still zu schweigen während der Schatz gehoben wird. Das einzige Manuscript, das er mit sich nahm, war das des Faust. Er hatte es von Frankfurt mitgebracht, und es war nun so gelb und abgenutzt, daß es, wie er sagt, für einen alten Codex hätte gelten können. Demungeachtet kam er erst im Frühjahr 1788, kurz vor seiner letzten Abreise von Rom dazu, das Werk wieder vorzunehmen. Im März schreibt er: „Natür-

lich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben; ich denke es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wiedergefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Scene ausgeführt und wenn ich das Papier räuchere, so dächt' ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden." Diese neu hinzugekommene Scene ist die „Hexenküche". Ob die Domscene und „Wald und Höhle" auch in Rom entstanden oder erst nach der Rückkehr in Weimar, ist zweifelhaft.

Im Jahre 1790 endlich erschien Faust als „Fragment" in der Ausgabe der Goethe'schen Schriften bei Göschen in Leipzig. Wie bereits in den „Bemerkungen" erwähnt, enthielt es die Scenen von der 1. bis 20. („Dom"), mit Ausnahme einer Lücke von der Mitte der 1. Scene bis zur Mitte der 4. Scene („Studirzimmer"), und der 19. Scene („Nacht," Valentin's Tod). Der Eindruck, den das „Fragment" machte, war kein ermunternder, man verstand es im allgemeinen nicht und auch das Gewaltige der einzelnen Scenen wurde nur theilweis gewürdigt.*) Mit „Wilhelm Meister" und „Hermann und Dorothea" beschäftigt, schlug Goethe sich einstweilen den Faust aus dem Sinn. Der erste Anstoß zur Wiederaufnahme der Faustdichtung kam von Schiller, der am 29. November 1794 also an Goethe schrieb: „Aber mit nicht weniger Verlangen würde ich die Bruchstücke von Ihrem Faust, die noch nicht gedruckt sind, lesen; denn ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesen Stücken gelesen, der Torso des Herkules

*) Heyne schrieb aus Göttingen: „In seinem Faust sind schöne Stellen, aber nebenbei kommen Dinge, die nur der in die Welt schicken konnte, der alle andern neben sich für Schafsköpfe ansah." Wieland drückte Bedauern aus, daß es ein solches Stückwerk von alter und neuer Arbeit sei. Auch Schiller war damals nicht von dem Eindruck, den es auf ihn machte, befriedigt, und nur Körner und A. W. Schlegel scheinen Goethe's Grundplan und das Großartige seiner fragmentarischen Leistung geahnt zu haben.

ist. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den ersten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin athmet, so weit als möglich verfolgen." Goethe schrieb hierauf erwidernd: „Von Faust kann ich jetzt nichts mittheilen, ich wage nicht das Packet aufzuschnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abschreiben ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich in mir keinen Muth. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, so ist es gewiß Ihre Theilnahme."

Es scheint indeß doch, daß Goethe im folgenden Winter das Manuscript mit nach Jena brachte und den Plan der Dichtung mit Schiller besprach, denn im Sommer des Jahres 1795 dankt Wilhelm von Humboldt dem Letzteren für seine Mittheilung über Faust und schreibt: „Der Plan ist ungeheuer; schade nur, daß er eben darum wohl nur Plan bleiben wird." Darf man dem Gedächtniß der Frau von Kalb trauen, so schrieb Goethe um diese Zeit das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Baccalaureus (zweiter Theil, 2. Akt), welches gewöhnlich einer späteren Zeit zugeschrieben worden ist.

Daß der erste Theil des Faust vor 1797 wieder in Angriff genommen worden wäre, läßt sich durch nichts beweisen. Erst in diesem Jahre wurden vermuthlich die „Zueignung" und der „Prolog im Himmel" gedichtet, wie auch damals das „Intermezzo" (Oberon's und Titania's goldene Hochzeit), das später mehr durch Zufall als mit Absicht eingeschaltet ward, entstand. Das „Vorspiel auf dem Theater" und vielleicht die zweite Hälfte der 1. Scene, sammt der 2. und 3. Scene scheinen 1798 gedichtet worden zu sein. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist zu dieser Zeit auch die Schlußscene des ersten Theils (die Kerkerscene) entweder entstanden oder umgearbeitet worden. Goethe schreibt an Schiller, daß ihm die lyrische Stimmung des Frühlings sehr zu Gute komme, und erwähnt in mehreren Briefen den Fortschritt, den der Faust macht. Während des Jahres 1799 geschah wenig, wenn überhaupt etwas daran, im

Jahre 1800 aber begann Goethe an der Helena zu arbeiten, worauf er in seinen Briefen an Schiller während dieses Jahres öfters zurückkommt. Einmal schreibt er: „Glücklicherweise konnte ich diese acht Tage die Situationen festhalten, von denen Sie wissen, und meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll.“ Schiller antwortet, anscheinend auf früher Besprochenes sich beziehend: „Es ist ein sehr bedeutender Vortheil, von dem [künstlerisch] Reinen mit Bewußtsein in's Unreine zu gehen, anstatt einen Aufschwung von dem Unreinen zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten.“

Im Herbst des Jahres 1800 legte Goethe die „Helena“ zur Seite und beschäftigte sich ernstlich mit Vollendung des ersten Theils. Er dichtete die „Walpurgisnacht“ und die Scene von Valentin's Tod, worauf er die Lücke zwischen dem „Intermezzo“ und der Kerkerscene auszufüllen sich bestrebte, was ihm aber nicht gelingen wollte. Von da an bis zur Herausgabe des ganzen ersten Theils, 1808, bestand vermuthlich die darauf verwendete Arbeit bloß in der Durchsicht und Anordnung des Ganzen. Die gedrückte Stimmung, in die der Tod Schiller's im Jahre 1805 ihn versetzte, wirkte nachtheiliger auf den Faust als auf sonst einen seiner dichterischen Pläne.

Als endlich der erste Theil erschien, scheint vom zweiten Theil bereits Folgendes vorhanden gewesen zu sein: die 1. Scene und möglicherweise ein Stück der 2. Scene des 1. Akts; die 1. Scene des 2. Akts; die „Helena“ (3. Akt) bis beinahe zur Hälfte, und einige Bruchstücke des 5. Akts. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe recht gut wußte, wie er beinah zwanzig Jahre später äußerte, **was** noch zu thun sei, nur daß er noch nicht wußte, **wie** es geschehen solle. Es ist nicht nöthig hier alle Unterbrechungen, die vielen literarisch und wissenschaftlich ihn in Anspruch nehmenden Dinge aufzuzählen, die ihn an der Ausführung seines

Planes hinderten. Er war neunundfünfzig Jahre alt, als der erste Theil herauskam und ehe er den Antrieb zur Vollendung des zweiten Theils fühlte, waren die Jahre ihm unter mannigfacher Arbeit anderer Art verstrichen, bis er deren siebenundsiebzig zählte.

Im Jahre 1824 übergab er Eckermann ein Heft, worin die Fortsetzung von „Wahrheit und Dichtung" schematisch angedeutet war. Dabei befand sich der Plan zu einer Fortsetzung des Faust, und unter diesen notirte Eckermann: „Ob nun dieser Plan zu Faust mitzutheilen oder zurückzuhalten sein wird, dieser Zweifel dürfte sich dann beseitigen lassen, wenn man die bereits fertigen Bruchstücke zur Prüfung vor Augen hat und erst darüber klar ist, ob man überall die Hoffnung einer Fortsetzung des Faust aufgeben muß oder nicht." Dieser Wink scheint Eindruck auf Goethe gemacht zu haben, der Plan wurde zurückbehalten und die Arbeit sicherlich im folgenden Jahre in Angriff genommen. Die „Helena", zu der er sich am meisten hingezogen fühlte, gewann durch die Idee, Byron unter Euphorion darzustellen, ein neues Interesse für ihn, und er vollendete den Akt im Jahre 1826. Herausgegeben ward er 1827, im vierten Band von „Goethe's Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand", unter dem Titel: „Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie. Ein Zwischenspiel zu Faust." Man las ihn mit gespanntestem Antheil, und von Edinburg bis Moskau scheint er die Beurtheiler entzückt sowohl als in Verlegenheit gebracht zu haben. Carlyle schrieb einen vortrefflichen Aufsatz darüber, worin er im Enträthseln des Symbolismus große Klugheit zeigt. Diese Aufnahme des dritten Akts war eine solche Ermunterung für Goethe, daß er sich auf's neue für das Werk begeistert fühlte, und er nun vier Jahre lang nur darauf sann, es zu vollenden.

Zu Anfang des Jahres 1828 kamen die ersten drei Scenen des ersten Akts — Faust's Erwachen, am Hof des Kaisers, und der Mummenschanz — im zwölften Band der Goethe'schen Werke heraus, und wurden mit einem Enthusiasmus aufgenommen, der dem von der „Helena" hervor-

gerufenen gleichkam. Goethe, der nun achtzig Jahre zählte, arbeitete langsam und mit schlaffer Erfindungskraft weiter, dabei aber hielt er seine einmal gefaßten Ideen mit derselben Ausdauer wie in seinen frühesten Jahren fest und ließ keine günstige Stimmung des Körpers oder Geistes vorübergehen, ohne einige Zeilen mehr hinzuzufügen. Er ließ das Manuscript zusammenheften und das noch fehlende mit weißem Papier ausfüllen, dann freute es ihn, wenn von Monat zu Monat die leeren Blätter den beschriebenen wichen. Der erste Akt ward während der Jahre 1829 und 1830 vollendet, dazu der ganze zweite Akt, mit Einschluß der klassischen Walpurgisnacht gedichtet, so daß zu Anfang des Jahres 1831 nur noch der vierte Akt und die ersten Scenen des fünften Aktes fehlten. Dies war das Mühevollste der ganzen Arbeit, wovon das Geleistete sichtbare Spuren an sich trägt. Zu Ende Juli war indeß die Aufgabe vollbracht, und an seinem zweiundachtzigsten Geburtstag, den 28. August 1831, siegelte Goethe das vollendete Manuscript des zweiten Theils ein, damit es erst nach seinem Ableben wieder geöffnet werde und dann im Druck erschiene. „Mein ferneres Leben“, sagte er zu Eckermann, „kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue.“ Sieben Monate später war er todt.

Faust ist im umfassendsten Sinne des Wortes ein Drama des Menschenlebens. Die ihm zu Grunde liegende Idee, wie der Dichter sie anfangs faßte, wird ab und zu in ihrem Gange durch solchen Stoff aufgehalten, der während der vom Dichter selbst durchlaufenen Entwickelungsphasen hinzutrat, bleibt aber stets sich gleich. Diese Idee entfaltet sich vor dem Leser hauptsächlich mittelst zweier Elemente, die von Anfang bis zu Ende mit einander verbunden sind und sich dennoch leicht scheiden lassen. Die einem richtigen Verständniß sich in den Weg stellenden Schwierigkeiten haben ihren Ursprung in einem dritten nebensächlichen und überflüssigen Element, welches so mit den andern verwoben ist

(besonders im zweiten Theil), daß der Leser, ehe er sich's versieht, die rechte Spur aus den Augen verloren hat.

Das erste dieser Elemente, welches zugleich den Figuren individuelles Leben und reale Wahrheit einhaucht, entnahm Goethe seiner eigenen Erfahrung. Alle älteren Scenen, äußerte er, seien subjektiver Art; Mephistopheles und Faust wären die entgegengesetzten Pole seiner eigenen Natur. Sein Streben, sein unbefriedigtes Inneres, sein Lieben, seine Unruhe, alles dies spiegelt sich im ersten Theil; das innere Gleichgewicht seiner reiferen Jahre, sein ästhetisches Sehnen und sein religiöses Gefühl im Eingang des ersten Aktes, in der „Helena" und im fünften Akt des zweiten Theils. Das zweite Element, welches er aus seinen objektiven Anschauungen der Menschen und der Welt bezog, ist mit dem ersteren Element verschmolzen, tritt aber besonders im aphoristischen Charakter vieler im zweiten Theile vorkommenden Dinge und in dem Symbolismus hervor, dessen er sich so unausgesetzt bedient, um seine Gedanken in gedrängter Form zur Erscheinung zu bringen. In den „Bemerkungen" habe ich mich bestrebt, alles das anzudeuten, was sich auf Goethe's eigene Erfahrung zurückführen läßt, wodurch ich den Leser auf die tiefere und bessere Einsicht hinzuleiten wünschte, die aus eigenen Forschungen sich gewinnen läßt.

Was ich das nebensächliche Element nannte, zeigt sich im „Intermezzo", welches nach Willkür eingeschaltet ward, ferner in der Satyre der „Hexenküche" und der Walpurgisnacht, sowie im zweiten Akt in der Papiergeldscene, dem Streite zwischen Neptunisten und Vulkanisten und der Einführung Byron's. Alles dieses muß man aus dem mit dem Grundgedanken zusammenhängenden Gange der Handlung ausscheiden, da es mit letzterer außer aller Verbindung steht. Ja, sogar die ganze klassische Walpurgisnacht, wunderbar schön, wie sie zum Theil ist, bildet eine sehr weitschweifige Uebergangsstufe vom Hof des Kaisers zur Allegorie der Helena. Nur indem man die leitende Idee fest im Auge behält, kann man sichern Schrittes den labyrinthischen Windungen derselben folgen.

Zum Schlusse dürfte noch an das zu erinnern sein, was Goethe in seinem achtzigsten Jahre bei Gelegenheit der Stapfer'schen Uebersetzung über Faust äußerte — eine Beurtheilung die ebenso bescheiden als richtig ist: „Den Beifall, den das Werk nah und fern gefunden, mag es wohl der seltenen Eigenschaft schuldig sein, daß es für immer die Entwickelungsperiode eines Menschengeistes festhält, der von Allem was die Menschheit peinigt auch gequält; von Allem, was sie beunruhigt auch ergriffen; in dem, was sie verabscheut gleichfalls befangen, und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden. Sehr entfernt sind solche Zustände gegenwärtig von dem Dichter, auch die Welt hat gewissermaßen ganz andere Kämpfe zu bestehen; indessen bleibt doch meistens der Menschenzustand in Freud und Leid sich gleich, und der Letztgeborne wird immer noch Ursache finden, sich nach demjenigen umzusehen, was vor ihm genossen und gelitten worden, um sich einigermaßen in das zu schicken, was auch ihm bereitet wird."

Anhang III.

Die Eingangsscene des Marlowe'schen Faust.*)

Der Chor tritt auf.

Nicht schreitend durch die Thrasimener Felder,
Wo Mars sich mit dem tapfern Punier maß,
Nicht tändelnd in dem losen Spiel der Liebe
An Königshöfen, im verkehrten Staat,
Nicht in dem Glanze stolzer Heldenthaten
Will unsre Mus' auf hehren Versen prangen:
Ein Andres woll'n wir heut, ihr Herrn, euch spielen,
Das Spiel von Faustus Schicksal, gut und schlecht.

*) In Wilhelm Müller's Uebersetzung. A. d. Ü.

Und um Geduld nun rufen wir euch an,
Ein Wort von Faustus Kindheit euch zu sagen.
Geboren ist der Mann aus niedrem Stamme,
In einer Stadt von Deutschland, heißet Rhodes:
In reifrer Zeit ging er nach Wittenberg,
Wohin ein Vetter sonders ihn gebracht,
Und kömmt so weit in der Theologie,
Daß bald der Doktorhut das Haupt ihm schmückt:
Der Erste überall, der schönste Redner
Im heilgen Felde der Theologie,
Bis daß in Witz und Eigendünkel schwellend,
Sein Dädalsflügel überhoch ihn trug
Und ihm das Wachs der Himmel schmolz zum Sturz.
So fällt herab er in des Teufels Schule,
Und von der Weisheit goldnen Gaben satt,
Will er mit schwarzer Kunst sich überladen.
Nichts ist so lieb ihm schon als die Magie,
Er zieht sie seinem ewgen Heile vor.
Doch seht, da sitzt er selber am Studirtisch!

Faustus am Studirtisch.

Setz' ab mal vom Studiren, Faust, und schaue
In diese Tiefe, die du willst ergründen!
Des Doctors wegen heiß' nur Theolog,
Doch nach dem Ziele jeder Weisheit streb'
Und leb und stirb im Aristoteles.
O süße Analytik, meine Wonne!
Bene disserere est finis logices.
Gut disputiren ist der Logik Krone?
Kann diese Kunst kein größres Wunder bieten?
Dann lies nicht mehr: die Krone ist gewonnen!
Nach einem höhern Preis fragt Faustus Geist.
Fahr hin, Philosophie! Galen, komm her!
Sei denn ein Arzt, Faust, häufe Gold zusammen
Und werd' ein Gott für eine Wunderkur!
Summum bonum medicinae sanitas.
Gesundheit ist der Heilkunst letztes Ziel —
Wie, Faustus, hast du nicht dies Ziel erreicht?
Hängen nicht deine Recipes zum Denkmal
In mancher Stadt, die sie der Pest entrissen
Und retteten aus tausend grimmen Seuchen?
Und bist doch nur der Faustus und ein Mensch!
Könntst du den Menschen ewges Leben spenden,
Die Todten wieder aus den Gräbern wecken,
Dann wäre diese Kunst noch etwas werth.
Leb wohl, Arznei! Wo ist Justinian?
Si una eademque res legatur duobus,

Alter rem, alter valorem rei —
O armer Fall von ärmlichen Legaten!
Enhereditari filium non potest pater, nisi —
Ist dies der Inhalt der Institutionen,
Ist dies das ganze große Corpus Juris?
Das Studium ist für einen Lohnknecht gut,
Der nur nach fremdem Wegwurf lüstern ist,
Für mich zu sklavisch, zu illiberal!
Da bleibt zuletzt das Erste doch das Beste!
Die Bibel Hieronymi — laß sehn!
Stipendium peccati mors est — ha, stipendium!
Der Lohn der Sünd' ist Tod — ei, das ist hart!
Si peccasse negamus, fallimur,
Et nulla est in nobis veritas —
Wenn Einer sagt, er habe keine Sünde,
Der täuscht sich und in ihm ist keine Wahrheit —
Das heißt denn doch: wir müssen sündigen
Und dem zu Folge sterben,
Ja, müssen sterben einen ewgen Tod.
Das nenn' ich mir 'ne Weisheit! Qui sera, sera —
Was sein wird, wird sein — Bibel leb denn wohl!
Die Metaphysika der Zauberei,
Die Negromantenbücher, die sind himmlisch!
Die Linien, Kreise, Lettern, Charaktere,
Die sind's, wonach am meisten mich verlangt.
O welche Welt der Wonne, des Genusses,
Der Macht, der Ehre und der Allgewalt
Ist hier verheißen einem treuen Jünger!
Was zwischen beiden Polen sich bewegt,
Ist mir gehorsam: Könige und Kaiser
Sind Herren, jeder nur in seinen Gauen;
Doch wer es hier zum Herrschen bringt, deß Reich
Wird gehn so weit der Geist des Menschen reicht.
Ein guter Zauberer ist ein halber Gott —
Hier gilts zu grübeln um ein Himmelreich.

(Wagner tritt auf.)

Druck von C. H. Schulze in Gräfenhainichen.